
المركز القومى للترجمة
دار العين للنشر
المشروع القومى للترجمة
رونان ماكدونالد
ترجمة: فخري صالح
موت الناقد
2226


موت الناقد

المركز القومي للترجمة

تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: رشا إسماعيل

موت الناقد

العدد: ٢٢٢٦

تأليف: رونان ماكدونالد

ترجمة وتقديم: فخري صالح

الطبعة الأولى: 1435 هـ - 2014م

دار العين للنشر

الإدارة: 4 ممر بهلر - قصر النيل - القاهرة

تليفون: 23962475 فاكس: 23962476

المدير العام: د. فاطمة البودي

E-mail: elainpublishing@gmail.com



المركز القومي للترجمة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة

ت: 27354524 فاكس: 27354554

E-mail:nctegypt@nctegypt.org

هذه الترجمة العربية لكتاب:

The Death of the Critic

By: Rónán McDonald

يصدر بالتعاون مع دار العين

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: 27354524 فاكس: 27354554

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo

Email: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: 2014/2476

ISBN: 978 - 977 - 490 - 269 - 7

موت الناقد

تاليف

رونان ماكدونالد

ترجمة وتقديم

فخري صالح





بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

ماكدونالد، رونان.

موت الناقد/ تأليف رونان ماكدونالد، ترجمة وتقديم فخري صالح.

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠١٤

ص؛ سم.

تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٤٩٠ ٢٦٩ ٧

١- الثقافة

٢- النقد ٣٠١,٢

أ- صالح، فخرى (مترجم ومقدم)

ب- العنوان

رقم الإيداع/ ٢٤٧٦/ ٢٠١٤

المحتويات

إهداء

إلى سارا

تقديم المترجم

تقوم الفكرة المركزية لهذا الكتاب على مقولة بسيطة، هي أن النقد الأكاديمي القائم على حكم القيمة قد تراجع دوره وتضاءل تأثيره وضعفت صلته بجمهرة القراء في ظل مدّ النقد الثقافي الذي يتصدّر المشهد النقدي في المؤسسة الأكاديمية البريطانية، وكذلك الأمريكية. ويبني الأكاديمي البريطاني رونان ماكدونالد على هذا التصور إعلانه المدوّي عن "موت الناقد" والعمل الجاري على حفل تأبينه، في إشارة رمزية دالّة على فقدان الناقد الأكاديمي، وكذلك الصحفي، مكانتهما ودورهما في الثقافة الأنجلوساكسونية خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة؛ وبالتحديد بعد الثورة الطلابية في أوروبا عام 1968 وصعود التيارات المعادية للسلطة، والكارهة لها، في المجتمع الشاب الداعي إلى التحرر من جميع أشكال السلطة، بما فيها سلطة الناقد الأكاديمي، المعلّم، الذي يلقي وجهة نظره حول الآداب والفنون من علٍ وكأن كلمته هي الفصل، منهيا كلّ حوار وجدل وآراء فرديّة غير عالمة في النقاش الذي يدور حول النصوص والآثار الصنعيّة الأدبية والفنية. انطلاقا من هذا التصور، فقد نجحت ثورات الطلاب واحتجاجاتهم العاصفة في نهاية ستينيات القرن الماضي في تغيير مسار النظرية الأدبية ووجهة التعليم الأكاديمي في حقل العلوم الإنسانية، ومن ضمنها تعليم الآداب والفنون، في الوقت الذي فشلت في هزّ أركان السلطة السياسية والاجتماعية في أوروبا وأمريكا.

لقد حصل التحول الجذريّ في دراسة الآداب والفنون بحيث حلّ القارئ غير المتخصص محلّ القارئ المتخصص الذي يعمل في المؤسسة الأكاديمية، أو حتى في الصحافة السيّارة التي أتاحت في عقود سابقة تأثيرا واسعا للنقاد الذين ينشرون مقالاتهم وتعليقاتهم في المجلات المتخصصة بمراجعات الكتب، وكذلك في الملاحق التي تصدرها الصحف الغربيّة الكبرى يوم الأحد. كما شحب دور الناقد وتضاءل حضوره أيضا بسبب ابتعاده

عن كتابة ما نسميه في الحقل النقدي العربي "النقد التنويري"، وانسحابه إلى صومعته الأكاديمية مكتفيا بكتابة دراسات وبحوث مليئة بلغة الرطانة التي لا تفهمها سوى نخب متخصصة عالمة باللغة الاصطلاحية والمفاهيم والمنهجيات التي توجه هذا النوع من الكتابات النقدية التي لا تلقي بالا لما تهتم به الجمهرة الواسعة من القراء من تعريف بالأعمال الأدبية والفنية وتقديم إضاءات حولها وربطها بشروط إنتاجها وسياقاتها، والتعرف على موضعها من النصوص التي سبقتها، وكذلك على مواضع تميزها ومقدار إضافتها إلى النوع الأدبي الذي تُصنَّف ضمنه، وإلى الحقل الأدبي والفني عموما. هكذا جرى التخلص من التقويم وحكم القيمة، ومن الناقد الأكاديمي المتخصص واسع المعرفة الذي يقوم بعملية التقويم ويصدر أحكام القيمة، بضربة واحدة، لننتهي إلى تصورات من نوع "الجمال في عين الرائي"، وأن وجهات النظر التي يدلي بها القراء، بغض النظر عن معارفهم وأذواقهم وتوجهاتهم، وكونهم متخصصين أو غير متخصصين في الحقل النقدي، متساويةٌ في قيمتها لا يَفْضُل واحدٌ منها الآخر ولا يُعدّ رأي الأكاديمي المتخصص في المسرح الشكسبيري أكثرَ أهمية، بأية صورة من الصور، من رأي أي قارئ عابر لشكسبير.

يعيد ماكدونالد هذا الانتقال من تبجيل آراء النقاد في أربعينيات وخمسينيات، وربما ستينيات القرن الماضي، أي من التصورات والرؤى التي تمنح دورا متميزا ومتفردا للناقد والأكاديمي المتخصص إلى التعويل على الآراء الفردية غير المتخصصة واحتقار حكم القيمة، إلى عهد أبعد قليلا من الزمان الحاضر؛ إلى عمل الناقدين الإنجليزيين آي. إي ريتشاردس ووليام إمبسون، وكذلك إلى النقد الأمريكي الجديد وتيارات البنيوية والتفكيك التي سعت إلى تحويل النقد إلى نوع من العلم الإنساني الجديد الذي يستعير أساليب علوم اللغة والعلوم التجريبية في دراسة النصوص الأدبية. وهي تيارات نقدية، وبغض النظر عن الاختلاف بين رؤاها للعالم وتباين طرق مقاربتها للنصوص، كانت مهووسة بتطوير حقل منظَّم لدراسة الآداب والفنون، وكانت كلمة "النظام" هي الأيقونة أو الطقس الرمزي الذي يتعبّد له النقاد الذين أرادوا إضفاء طابع علمي على الممارسة النقدية ليكون في مقدورهم الجلوس إلى المائدة نفسها التي يجلس إليها زملاؤهم من علماء الرياضيات والفيزياء والمتخصصين في العلوم التطبيقية. وقد ازداد النقد تباعدا عن الحقل العام وعن جمهور القراء الواسع عندما تبنّى المفاهيم التفكيكية التي تنظر إلى اللغة

والمعرفة نظرة متشككة مرتابة، ما أفسح المجال واسعا للقول بأنه ما دامت اللغة نفسها شبكة معقدة يصعب من خلالها القبض على العالم في لحظة صفاء فإن الحديث عن أحكام القيمة والنصوص المعيارية التي يمكن قياس النصوص الجديدة استنادا إليها سيكون نوعا من تبديد الجهد والوقت. لقد أحجم النقاد البنيويون والتفكيكيون عن التقويم وإصدار أحكام القيمة، كما فعل أسلافهم الشكلانيون. وهو الشيء نفسه الذي فعله آي. إي ريتشاردس في المبادئ النقدية التي وضعها، وفي نقده التطبيقي الذي أراد من خلاله تنظيم الذائقة ورصد استجاباتها، متأثرا بدراسته وتدريبه في قسمي الفلسفة وعلم النفس في الجامعة. لقد رغب النقد الغربي في القرن العشرين في أن يكون جزءا من حقل المعرفة العلمية التي تستند إلى التجريب والاختبار والوقائع التي يمكن التحقق منها. لكنه في طريقه لعلمنة الحقل النقدي أطاح بالجانب الشخصيّ والفرديّ في تذوق الأدب، كما ساهم أيضا في تحويل هذا الحقل إلى جزيرة نخبويّة لا يسعى إلى الإبحار نحوها سوى المتخصصين المهتمين أو العاملين في المؤسسات الأكاديمية ممن يكسبون عيشهم من العمل في تدريس النقد وتياراته النظرية والعملية لطلبة الآداب والفنون. في هذا السياق من رسم إطار معرفيّ علميّ لوظيفة النقد والناقد سخر المنظّر والناقد الكندي نورثروب فراي من تصورات تي. إس. إليوت النقدية وتنظيمه لصرح النصوص المعياريّة، طاردا الرومانسيين من هذا الصرح أو مضيفا الشعراء الميتافيزيقيين إليه، مشبّها عمل إليوت بمضاربي البورصة الذين يرفعون أسعار الأسهم تارةً ويخفضونها تارةً أخرى. لكن فراي في كتابه "تشريح النقد" (1957)، الذي نقل الحقل النقدي إلى مرحلة جديدة في تصور العلاقات النظاميّة المعقدة التي توجّه النصوص المعيارية، وكذلك عملية الإنتاج الأدبي بقضّها وقضيضها، وجّه ضربة قاصمة لعلاقة الحقل النقدي بالحقل العام، مسقطا القارئ من حسابه تماما، ومحوّلا الأدب إلى عمل طقسيّ يشبه دورة الفصول، فالأنواع البدئية تتوزع على فصول السنة، وكأنها تتطابق مع الطبيعة نفسها.

في هذه اللحظات المفصليّة من عمر النقد الغربيّ جرى التمهيد لـ"موت الناقد" وانسحابه من المشهد واكتفائه بالعمل داخل أسوار مؤسسته الأكاديمية، مديرا ظهرَه للعالم الصاخب من حوله. لكن المشكلة هي أن الناقد الأكاديمي لم ينسحب من المشهد وحده، بل إنه أطفأ نور القاعة بعد انسحابه؛ لقد فصل بسيف بتّار بين النقد المتخصص والقارئ العام المتعطش إلى معرفة رأي النقاد في النصوص التي ما تفتأ دور النشر الكثيرة

تدفعها للسوق. كما أنه ترك العمل لبعض نقاد الصحف غير المتخصصين، أو لمقدّمي برامج التلفزيون الحواريّة وأحكامهم الشخصيّة القادرة على توجيه ذائقة القراء أكثر من أيّ ناقد كبير في هذا العصر.

لم يغيّر من هذا الحال ما حدث من انعطافة في النظرية الأدبية وحلول النقد الثقافي (أو الدراسات الثقافية) محلّها. فالدراسات الثقافية نقلت المعركة إلى ساحة جديدة، مطيحة بالأدب كلّه، لا بالنقد والناقد فقط. فهي ساوت بين الأدب وبقية المناشط الإنسانية؛ بين الكتابة وفعل القراءة، والفيلم السينمائي ومشاهدته، بين العرض المسرحي والإعلان التجاري الذي يبثّ حوله في التلفزيون. لقد فقد الأدب مكانته المتميزة المفترضة وصار مجرّد وسط نقرأ من خلاله، مثله مثل أي فعّالية إنسانية أخرى، تمظهرات الأيديولوجية وعملها لتكريس هيمنة الطبقات والأعراق والجنس والدول التي تحوز القوة وتسعى إلى استخدامها في تكريس الهيمنة وابتكار وسائل متجددة للحفاظ عليها.

تركّز الدراسات الثقافية على تحليل مركزيّة السياسة والأيديولوجية كليّة الوجود والممارسات الخطابيّة والآثار البلاغية للغة التي تمثّل حقولا للبحث أكثر أهمية من تحليل النصوص والاستعارات والصور والأشكال في العمل الفني. وكما يرى الناقد الماركسي البريطاني تيري إيجلتون، فإن علينا أن ننظر إلى النقد بوصفه مؤسسة وننتقل للفرع الجديد من البحث الذي يسمّى الدراسات الثقافية. في هذا النوع من الدراسات يجري التشديد على احتماليّة حكم القيمة، وكونه شيئا طارئا ومرتبطا بدوافع أيديولوجية. لقد تبنت الدراسات الثقافية، التي تأثرت بتيارات التفكيك وتنظيرات الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو حول مفهوم الخطاب والممارسات الخطابية والعلاقة الجبريّة التي تقوم بين الخطاب والقوة، وجهات نظر تيار محدد في فكر ما بعد الحداثة يختزل الحقيقة إلى "مجرد ألعاب لغوية، ويقوم بتحويل كل مظهر من مظاهر الخبرة الإنسانية إلى أبنية علاماتية اعتباطية متغيرة، ونوع من اللعب اللغوي، قد يؤدي على الدوام إلى انهيار مبادئنا السياسية وتعريضها للعمليات الإجرائية نفسها التي تشكك في كل شيء. سوف تزيحُ صيغُ الفكرِ المعاديِ للمؤسسية، الحجابَ عن القيمة الجمالية، كاشفةً عن كونها مصنوعةً ومُشَكلة، وأنها تحمل في أحشائها عارَ الأيديولوجية." (الفصل الرابع في الكتاب)

بهذه الطريقة يتّم التعامل مع القيمة الجماليّة في النظرية الثقافية التي يقول إيجلتون إنها

تقوم برمي الوليد الأخلاقي مع ماء حمّامه الجمالي، حيث إنها تنظر إلى الحقيقة والأخلاق بوصفهما مجرّد تصورات ثقافية مصنوعة ومُشَكلة ومرتبطة بمصالح أيديولوجية معيّنة. وفي هذا الإطار من التصوّر يفقد الأدب خصوصيته وبريقه وجاذبيته بالنسبة للقراء، ويتحول إلى ممارسة خطابية بين ملايين من الأفعال والممارسات الخطابية التي ينشئها البشر.

هكذا، ومن وجهة نظر مؤلف الكتاب، "مات الناقد" بالمعنى المجازي وأخلى مكانه للقارئ الذي يستطيع الآن، وفي ضوء تطور وسائل الاتصال، أن يضفي قيمة على الأعمال الإبداعية التي يقرأها دون حاجة إلى ناقد متخصص يرشده ويدله على ما يستحق القراءة وما لا يستحق. فالناقد الأكاديميّ المتخصص لم يعد يطلّ على القراء في الصحف والمجلات ووسائل الإعلام المختلفة. ويعزو رونان ماكدونالد ضعف دور الناقد في اللحظة الراهنة إلى انتشار المدوّنات والمواقع التي تتيح لأي شخص (بغض النظر عن معرفته وعلمه وتضلّعه في الموضوع الذي يكتب عنه) الكتابة عن الكتب، والأفلام والمسرحيات والعروض الموسيقية. لقد حلّ هذا النوع من الكتابة "النقدية" محلّ الأقلام المتخصصة التي كانت، فيما مضى، توجه القراء وتدلهم على الكتب الصادرة حديثا، مما يستحق القراءة، أو الأفلام التي تجدر مشاهدتها، أو المسرحيات التي على عشاق المسرح أن يشاهدوها. وهكذا فإن ما ينشره موقع أمازون لبيع الكتب أصبح بديلاً (!) عن الكتابة النقدية المتخصصة.

الأمر نفسه يصحّ قوله عن المواقع والمدونات التي تتزاحم بالمناكب في عرضٍ المحيط الأوقيانوسي الواسع الذي نسميه الشبكة العنكبوتية (الإنترنت). ويستطيع كلّ منا (وهو جالس إلى مكتبه، أو وهو مضطجع في فراشه) التنقّل بين المواقع المختلفة والمدوّنات التي ينشرها أصحابها، أو حتى تنشرها الصحف الكبيرة والصغيرة، لكي يطّلع على كتابات يمكن أن نطلق عليها صفة "النقد"، أو "الرأي النقدي"، أو التحليل الذي نشتمّ فيه شبهة النقد والتقويم. وهي بالفعل قد توفر الرأي النقدي المطلوب للقارئ العام الذي يريد أن يستأنس بأي رأي لكي يذهب ويشتري كتابا أو يحضر عرضا مسرحيا أو فيلما سينمائيا. ما كان يوفره الناقد المتخصص في السابق من رؤية عميقة ثاقبة أصبح يوفره قراء عابرون غير متخصصين، لكنهم مهتمون ولديهم وجهة نظر يعملون على نشرها دون رقيب أو حسيب على الشبكة العنكبوتية التي تظهر لنا على الشاشات.

لكن القول إن هذا النوع من الكتابة النقدية غير المتخصصة قد حلّ محل النقد المتخصص الذي تنشره الصحف والمجلات أمرٌ مبالغٌ فيه، كما أن الظن بأن المدوّنين قد حلّوا محل النقاد ليس صحيحا تماما. ويمكن أن ندرج ادعاءً مثل هذا في خانة التخوّف على تلاشي المؤسسة النقدية وحلول نوع من الكتابات السريعة، التي تعتمد على الذائقة لا المعرفة، محلّ الكتابة التي تضيء النصوص والكتابات، وترينا بصورة جليّة لماذا يكون الفن والأدب جديرين باهتمام الناس. ذلك هو الدور الأساسي للناقد الذي ينبغي أن ندافع عنه في عصر المعرفة السريعة السابحة بين الشاشات.

مقدمة

هذا الكتاب، صغير الحجم، هو معالجةٌ لمستقبل النقد ومصائره، ومحاولةٌ لإقامة الحجة على أهميته الثقافية. فعندما أخبرت الناس أنني أكتب كتابا عنوانه "موت الناقد" افترضوا في الحال أنني أكتب عملا احتفاليا لا تأبينا. "أمر لا بأس به" كانوا يردون عليّ بين حين وآخر، مضيفين: "لكن حاول أن لا تجعل الأمر أسوأ". الغريب أن بعض معارفي ظنوا أنني أريد أن أرقص على القبر. فمنذ وقت طويل لم يعد الناقد يتمتع بشهرة كبيرة. فهو عومل في العادة (وقد كان الناقد بصورة تقليدية رجلا ينتمي إلى الطبقة الأرستوقراطية) كمتطفل، وجرى التعامل معه، ويا للغرابة، على أنه شخص غير فاعل بسبب عدم قدرته على الخلق الفني، لكنه مع ذلك قوي وقادر، بصورة غير لائقة، على تدمير سمعة المبدعين بضربة واحدة من قلمه المسموم. فما الذي نرثيه إذن إذا كان هذا الشخص النخبوي الذي ينتمي إلى مرحلة سلطوية غير ديموقراطية ينسحب من المشهد؟ بالتأكيد فإن ما يدعو للترحاب في هذه الحالة هو أن جمهور القراء يستطيع أن يختار ما يريد مشاهدته وقراءته، دون حاجة إلى الانحناء لمن يدعى "خبيرا"؟ فهل يكون انتشار المدونات والمجموعات الحوارية علامة على تمكين الجماهير، حيث يستطيع مستهلكو الفنون القيام باختياراتهم بأنفسهم ومشاركة أقرانهم في قناعاتهم؟ إنهم يقولون لنا إن "سلطة الجماهير" هي القوة الدافعة السائدة الآن.

بهذا المعنى، يبدو أن زمن الناقد، بوصفه الحكم الفيصل الذي يحدد ذائقة الجمهور ويقرر ما يستهلكه ذلك الجمهور على الصعيد الثقافي، قد ولّى. كما أن موضع الناقد في حقول الفنون المختلفة أصبح أضعف بكثير مما كان عليه في الخمسينيات والستينيات. ما زال هناك بالطبع نقاد موهوبون واسعو المعرفة، في المسرح والفن والسينما، وكثيرٌ منهم يكتب في الصحف والمجلات، وبعضهم يعمل في الجامعات ويصدر أعمالا أكاديمية قيّمة.

هناك أيضا وسائل عديدة يصعب حصرها تهتم بنشر النقد في الإعلام الورقي المطبوع والفضاء الافتراضي. لكن دور الناقد تقلص بعد الذروة التي وصلها نقاد مثل كينث تاينان Kenneth Tynan، أو كليمنت غرينبيرغ Clement Greenberg، أو بولين كيل Pauline Kael. لربما يكون الناقد قد مات لأن جدنا الطاعن في السن تايم Time في رواية جود الغامض Jude the Obscure يقول لنا: "إننا كثيرون". فعندما ترتفع أصوات نقدية كثيرة فإن من غير المستغرب أن لا يُسمعَ منها إلا القليلُ وسط الضجيج.

يحتل الناقد، دون أي شك، مكانه في رأس الهرم: إنه الشخص الذي يعرف عن شكل من أشكال الفنون أكثر منّا، وهو الذي يستحق رأيه أو تأويله نظرا واعتبارا خاصين. تلك التراتبية الهرمية التي تربّع الناقد في قمتها قضت عليها الانزياحات الواسعة في العلاقات الاجتماعية، بعد تخلص الناس من الإذعان للسلطة. لقد توزعت عملية تقويم الفنون، وأصبح "الجمال"، دون أي شك، "في عين الرائي"، لا في عيني الناقد الخبير أو عالم الجمال.

ليس هناك سبب لموت الناقد. لكن السؤال الأساسي الذي ينشغل به هذا الكتاب، وهو يتعلق بتغير المواقف تجاه القيمة والتقويم، يثير أسئلة عديدة أخرى. هل تتعلق القيمة الفنية بتفضيلاتنا الشخصية، بما نحبه ولا نحبه؟ هل يكون كل رأي جيدا مثل أي رأي آخر؟ وهل يمكننا أن نحكم على قيمة الفن أو نُقيمَ حكم القيمة على الفن استنادا إلى معايير موضوعية أو خارجية؟ هذه أسئلة عتيقة جدا وتصعب الإجابة عليها في الوقت نفسه. لكن ما حصل هو أنها أهملت ونُبذت في الدوائر الأكاديمية خلال السنوات الأخيرة. كان النقاد الكبار في منتصف القرن العشرين أساتذة جامعيين في معظمهم، وقد ألفوا كتبا وكتبوا مراجعات موجهة للجمهور غير الأكاديمي. لكن مثل هؤلاء الأشخاص أقل حضورا في الواقع الثقافي الآن.

كثيرا ما تضمن النقد اليانع الموجه للجمهور العام روابط وثيقة بين الدراسة الأكاديمية للفنون والمراجعات الأكثر شمولا واتساعا في عالم الثقافة. ورغم أن الأكاديميين ما زالوا يكتبون في الصحف فإن الروابط الثقافية ضعفت بصورة ملحوظة. وحتى لو أخذ شخص ما على عاتقه القيام بالدورين معا، فإن مراجعي الكتب وأساتذة الجامعات منشغلون بمهمات مختلفة تماما. كما أن الأرضية المشتركة بين البحث الأكاديمي واهتمامات الجمهور الواسع تقلصت أكثر فأكثر.

يمكن أن أجادل هنا بالقول إن العامل الأساس الذي يفصل النقد الأكاديمي عن النقد غير الأكاديمي هو إدارة الظهر للاهتمامات الجمالية، وتلك التي تعنى بعملية التقويم في دوائر العلوم الإنسانية في الجامعات. لقد كان موضوع "النصوص المعيارية الأساسية" canon، أي ما يستحق أن يدرس ولماذا يدرس، ذا أهمية قصوى في الأجيال السابقة. وسواء كان ذلك أمرا جيدا أو سيئا، فقد أشار علينا ماثيو أرنولد أن من الضروري "أن نسعى إلى تعلّم "أفضل" ما هو معروف وما يتم تعليمه في الكون، ومن ثمّ نسعى إلى نشره. ذلك هو الأساس الراسخ الذي واصل الحضور إلى نهاية الستينيات. وعلى كل حال فإن ظهور الدراسات الثقافية أدى إلى تغير جذري في ما يحظى بالاهتمام والتركيز: فهناك شكٌ عام لا فيما يتعلق بموضوع اختيار النصوص الأساسية التي ندرسها فقط، بل في الحكم الجمالي عامة. ينظر التوجه حديث العهد للماركسية الجديدة في حقل الدراسات الثقافية إلى موضوع "الأفضل" بوصفه مفهوما سياسيا مشكوكا فيه، كما أن الاختيارات التي تقوم على أساسه تغذي جداول أعمال خفيّة ذات طبيعة هرمية.

هكذا، تم تقطيع أوصال الناقد من خلال قوتين متعاكستين: الميل إلى جعل النقد الأكاديمي عملية داخلية تعنى بنفسها وتهمل الحكم والتقويم، والزخم الذي اكتسبه النقد الصحافي والعام ليصبح فعّالية أكثر ديموقراطية وانتشارا، بحيث لا تُترَك بين أيدي الخبراء. يسعى هذا الكتاب بصورة خاصة إلى تتبع عمليات الانفصال التي حدثت بين الناقد الأكاديمي والجمهور العام الواسع، مانحا اهتماما خاصا للنقد الأدبي. والثيمة الأساسية التي توجه الكتاب هي مصير عملية الحكم والتقويم والأساس الذي بنيت عليه.

يطرح الفصل الأول القضية العامة لـ"موت الناقد" في الثقافة المعاصرة، مركزا اهتمامه على المواقف الخاصة بالقيم الفنية وعملية التقويم. وينتهي الفصل بجواب على كتاب جون كيري John Carey المنشور حديثا والمثير للجدل ما نفعُ الفنون؟ What Good Are the Arts (2005). أما الفصل الثاني فهو يتضمن بالضرورة منتخبات من تاريخ النقد، مُقيّما الانشقاقات العديدة بين القيم النقدية والمواقف الثقافية الواسعة المتخذة تجاه الفن والأدب. الفصل الثالث ينظر إلى تطور النقد الأدبي في الجامعة وخارجها خلال القرن العشرين. لقد شعر النقد الأكاديمي بالحاجة إلى تعزيز أساساته كحقل من حقول المعرفة، وهي تمثل حافزا قويا قاده إلى البحث عما يقرّبه إلى المنهجيات العلمية. لكن هذا التوجه ولّد في الوقت نفسه تعارضات ضمن الدور غير العلمي الذي يمتلكه الأدب،

وعلى رأس ذلك ما يبرر في المقام الأول حضوره في المناهج الدراسية. أما الفصل الرابع فيقترح القول إن ظهور "النظرية" في نهاية الستينيات، رغم ثوريتها وحماستها وتمردها، تضمّن تواصلا حاسما مع الأجيال النقدية السابقة. إنه يقيّم البنيوية، وما بعد البنيوية، والدراسات الثقافية، وينتهي إلى وضع اليد على علامات حضور "نزعة جمالية جديدة" في تيار الطليعة في النظرية الأدبية.

لا يمثل تقلصُ النقد الأكاديمي وانسحابُه وتمددُ مراجعات الكتب والفنون اتجاهين يناقض أحدهما الآخر، فهما يشكلان في الوقت نفسه الجزء الخفيّ من المزاج العام نفسه. إنهما كليهما يتضمنان تنازلا عن الفكرة التي تقول إنه في الإمكان مناقشة القيمة في الفن والأدب والجدل حولها من قبل سلطة مرجعية ما. لقد نشأ المجال العمومي المشقوق الذي احتله الناقد في الماضي من افتراض أن النقد التقويميّ هو، ببساطة، متعلق بالذوق الشخصي. من هنا، يحاول هذا الكتاب أن يطرح رؤية بديلة؛ أي أن هذا الشخص الذي عومل بوصفه خبيثا شريرا – الناقد – لعب في الحقيقة دورا مهما في تاريخ الفن والثقافة، وعلينا أن لا نحتفل بموته.

أود هنا أن أشكر الأشخاص العديدين الذين ساعدوني في أثناء تأليف هذا الكتاب. لقد كان مارك بوستريدج مصدر تشجيع ومساعدة عندما بدأت العمل على هذا المشروع. أما في دار نشر كونتينيوم Continuum فقد كان روبين بيرد سميث، وأندرو والبي، وسارا باتل، وآنيا ولسون، داعمين، ومتحمسين، وفاعلين، وصبورين معي للغاية. ومنذ البداية كانت فرنسيس ولسون محاميا بارعا، وعليّ أن أشكرها للأحاديث العديدة التي أجريناها معا حول المشروع، ولمساعدتها التي لا تقدر بثمن في إيجاد الناشر المناسب، وللملاحظاتها المشجعة في أثناء العمل على الكتاب. كما كان راي ريان، كما هو على الدوام، ناصحا عنيدا وصلبا، ومحرضا كريما، وقارئا صبورا حاد البصيرة، أدين له بالكثير. وقد قرأ جيرالد لانغ المخطوط، وساعد، بكثير من اللطف، على توضيح بعض المسائل الفلسفية [التي تضمنها الكتاب]. أما سارا مونتوغومري فقرأت نسخ المخطوط العديدة وأعادت قراءتها، مسديةً لي الكثير من النصح ومبديةً الكثير من الاقتراحات، خلال العمل. كانت بمثابة العلاج الشافي ضد الشكوك الذاتية، ومحفزا على الإنجاز، وقد ألهمت الكتاب وأغنته، في وجوه عديدة من الصعب إحصاؤها. لهذا أهدي الكتاب إليها.

الفصل الأول

قيمة النقد

"كنت آخذه على محمل الجد. جميعنا فعلنا ذلك. كنا نتسكع ونتحدث عن النقد. نجلس في البارات والمقاهي ونأتي على ذكر و. ك. ويمزات W. K. Wimsatt وجي. ويلسون نايت G. Wilson Knight، نحكي عن ريتشارد هوغـارت Richard Hoggart ونورثروب فراي، وريتشارد بواريه Richard Poirier وتوني تانر Tony Tanner وجورج شتاينر George Steiner." (xii–xi)

1

هكذا يتذكر الروائي مارتن إيميس Martin Amis "عصر النقد" الذي استمر، حسب إيميس، من 1948، العام الذي أصدر فيه تي. إس. إليوت كتابه **ملاحظات حول تقديم تعريف للثقافة** Notes Towards a Definition of Culture، وأصدر ف. ر. ليفيس F. R. Leavis **التقليد العظيم** The Great Tradition، ثم تلاشى دوره في أثناء الأزمة الاجتماعية والاقتصادية في نهاية السبعينيات من القرن الماضي. بدا وكأن الطاقات التي غذّت التجريبية المزدهرة في الفن والأدب بعد الحرب العالمية الأولى، والتي أطلق عليها اسم الحداثة، قد عثرت على بيتها في النقد بعد الحرب العالمية الثانية.

احتاجت الحداثة، لصعوبتها سيئة السمعة، إلى النقاد والشُرّاح لتقريبها من الجمهور المتشكك الحَيران. وقد كان عددٌ من الكتاب الحداثيين العظام، مثل فرجينيا وولف وتي. إس. إليوت، نقادا ومنظرين بارعين. لذا لم يكن من المستغرب أن يرتفع مدّ الحداثة، الذي فاض عنه النقد، لجيل على الأقل.

على كل حال، فإن من اللافت للنظر السرعة التي تَراجع فيها ذلك المدّ. هناك في كتاب إيميس عدد قليل من الحوارات حول الأشخاص الجديرين بالاحترام ممن يقدرون على توجيه الذائقة هذه الأيام، لكننا لا نعثر على أسماء واضحة قادرة على إرضاء الأشواق الأدبية للروائي الطموح. وسواء أكان ذلك جيدا أم سيئا، فلم يجرِ تمرير الشعلة إلى عدد محدود من النقاد المكرسين الذين جاؤوا بعد المجموعة الأولى، بل إنها أعطيت لعدد كبير من الأشخاص، إلى أعضاء نوادي الكتب، وحكام جائزة البوكر، ومنشئي المدوّنات، والمعلمين والأساتذة. بدا الناقد العام، الذي يملك السلطة في تشكيل الذائقة العامة، ويتمتع بالاحترام الكافي الذي يسمح له بلفت انتباه الجمهور إلى الفنانين الجدد والحركات المستحدثة، وكأنه أصبح بائعَ ملابس مستعملة، أو مجرد قاطع تذاكر في حافلة، و لم يعد شخصية يحتاجها المجتمع الرأسمالي الراهن.

لشرح هذا التحول، يشير إيميس بإصبعه إلى "قوى الدمقرطة "Democratization التي كانت هرمياتُ خبراء النقد وتراتبياتُهم هدفا من الأهداف التي وجهت سهامها في اتجاهها (xii). وقد تحددت اللحظة المفصلية بالتأكيد أثناء حركة 1968 المعادية لكل أشكال السلطة، من خلال مظاهرات الطلبة والحماسة الثورية. فلم تعد أصوات زمرة النخبة المُكوّنة من عدد من السادة، المتقدمين في السن الذين يعملون في الجامعة، والذين يُملون علينا ما ينبغي أن نقرأ وما لا ينبغي، تلقى آذانا صاغية وسط المتاريس. في ذلك العام أيضا أعلن رولان بارت صيحته الشهيرة عن "موت المؤلف". يشدد بارت أن القراءة هي عملية سلسة مسترسلة مفتوحة، لها طابع فردي، لا تحتاج إلى معرفة ما يقصده المؤلف لكي تَكتسب مشروعيتها. فإذا كنت تريد مهاجمة السلطة authority فوجّه سهامك إلى المؤلف author. بالنسبة لبارت، فإن النظر بشيء من التقديس إلى قصد المؤلف هو أمر حديث نسبيا، وهو ظاهرة ما بعد تنويرية، علينا أن نتجاوزها. إن كل اعتراض على مقاربة نقدية ما بالقول "ليس هذا ما عناه المؤلف" يسعى إلى الحدّ، بصورة غير مشروعة،

من خصوبة اللغة والتعددية الممكنة للمعاني في عمل أدبي بعينه. كانت مقالة بارت – وهي ما زالت متطلبا إجباريا لطلبة الدراسات الجامعية الدنيا – دعوة صارخة للحرية والتحرر. إنها ترحب بـ"موت المؤلف" لتبشر بـ"ولادة القارئ".

قد يعمل قتل المؤلف، وكذلك قتل مفاهيم أخرى متصلة مثل "الإبداع" و"الخيال" و"القصد" و"الإلهام"، على تحرير القارئ ويساعده على الانغماس في متع التأويل. لكن يبدو أنها ساعدت على التخلص من الناقد، أو على الأقل تخلصت منه بوصفه مثقفا عاما وحكما يحدد جودة العمل أو يقود الجمهور إلى المعنى.

ليس هناك نقص في مراجعات الكتب، فالصحف تكرس مساحات واسعة لتغطية الفنون، ومطبوعاتٌ مثل ملحق التايمز الأدبي Times Literary Supplement ولندن لمراجعات الكتب London Review of Books ونيويوركر New Yorker هي محراب الصحافة رفيعة المستوى في السوق الثقافية. لكن الكمّ العدديّ لا يعوض السلطة والمرجعية. إن النقاد الذين يمتلكون حضورا واعترافا خارج الدوائر الأكاديمية قلة، خصوصا إذا استثنينا كتابا مثل جيرمين غرير Germaine Greer أو الراحل إدوارد سعيد المعروفين بنشاطهما السياسي أكثر مما هما معروفان بكتاباتهما النقدية. فكم هو عدد كتب النقد الأدبي التي استطاعت أن تؤثر عميقا في الجمهور؟ لقد انتعشت كتابة السيرة الأدبية في تسعينيات القرن الماضي، رغم البيان الذي أصدره رولان بارت متحدثا عن عدم أهميتها. كما أن كتب التاريخ وعلم النفس وعلم الأحياء التطوري وكتب العلم الموجهة للجمهور العام تحتل أرفف المكتبات، في الوقت الذي تغيب فيه كتب النقد الأدبي بالمقارنة مع تلك الكتب. في فترة السبعينيات والثمانينيات تراجع توزيع كتب النقد الأدبي الأكاديمي وانحصرت داخل أسوار المؤسسة الأكاديمية، حيث انصب عمل النقاد على إصدار كتب متخصصة وأبحاث للنشر في المجلات المتخصصة. في المقابل هناك أكاديميون من حقول بحث أخرى، يمتلكون موهبة نشر معرفتهم في الأوساط العامة، مثل ريتشارد دوكينز Richard Dawkins وستيفن هوكينج Stephen Hawking وسايمون شاما Simon Schama وأ. سي. غريلنج A. C. Grayling، وهم يمتلكون شهرة واسعة بين الجمهور غير الأكاديمي ويتمتعون بحضور كبير في الأوساط الإعلامية. وعلى كل حال، فإن هناك عددا قليلا

من نقاد الأدب ممن يتمتعون بهذا الحضور في العالم الناطق بالإنجليزية. إن المساحة التي تحتلها المراجعات في الصحف والمجلات لا تعوض غياب سلطة النقد الأدبي وحضوره المرجعي في عالم الكتاب.

قد يبدو الحديث عن موت الناقد، من وجهة نظر البعض، سخيفا في الوقت الذي يقوم فيه الجميع بدور النقاد، فهناك جيش جرار من المراجعين الذي يملأون صفحات الفنون في الصحف اليومية وفي أعداد يوم الأحد بكتاباتهم. كما أن رد الفعل النقدي لم يعد محصورا في الصحافة الورقية، فقد شهدت السنوات الأخيرة انتشارا هائلا لمجموعات القراءة ونوادي الكتب والمدوّنات على الشبكة العنكبوتية. وتشجع شركة أمازون القراء على كتابة تعليقاتهم حول الكتب على موقعها، كما تخصص حوانيت بيع الكتب رفوفا تحتوي على الكتب التي ينصح موظفوها بقراءتها. كل شخص له رأيه، و"كل رأي مساو في أهميته للرأي الآخر". إن برامج التلفزيون وصفحات الصحف تحتشد بأرقام الهواتف واستطلاعات الرأي التي تطلب رأي القراء وتحثهم على إبداء آرائهم ووجهات نظرهم في الأشياء. إن الإعلام التفاعلي محتشدٌ كذلك بالأشرطة التي تخبرنا بالآراء الحرة الخاصة بالجمهور العام. قد يهزأ بعض الساخرين قائلين إن هذا النوع من ادعاء "سلطة الجمهور" هو محاكاة ساخرة Parody متكبرة تتصل بالديموقراطية الفعلية في الوقت الراهن، ومع ذلك فهناك من غير شك شعورٌ بضرورة الوصول إلى جمهور أوسع ولفت انتباه المستهلكين والمواطنين عامة. إذا كان النقد الأكاديمي، بما لديه من عُدّة نظرية واصطلاحية، قد "انسحب" من الميدان عائدا إلى الجامعة، فإن هناك قوة بديلة تمتلك قوة طرد مركزي قد صنعت منّا جميعا نقادا. هنا على الأقل، يبدو أن الوعد بولادة القارئ قد سمح بمَفْصلة أكثر اتساعا لعملية رد الفعل على الفن.

يبدو أن حقبة الخبراء، تلك الفئة العالمة التي كانت آراؤها وأذواقها بمثابة النجم الهادي للجمهور، قد جرى التخلص منها من قِبل هذا الجمهور الذي أصبح يدعي القدرة على تقويم ما يستهلكه على الصعيد الثقافي. إن تقلص النقد الأكاديمي وانتشار نقد المراجعات هما عَرَضان من أعراض معاداة السلطة والمرجعية: إنهما رفضٌ للمؤسسات ذات الطابع التراتبي الهرمي وتشكيكٌ في تلك التراتبية. لقد حلَّ الناقد الذي يشرك الآخرين في انفعالاته الشخصية وحماسته الذاتية محل الناقد المُعلِّم، الحكمِ الموضوعيّ، والناقدِ الخبير.

فإذا كان في إمكان كل شخص أن يصبح ناقدا فلا حاجة تقريبا لمتخصصين يكرسون وقتهم لهذا النوع من العمل.

لقد تسارع حضور هذا النوع من الميول والنزعات خلال السنوات الأخيرة بعد ظهور الشبكة العنكبوتية التي وفرت منصة سهلة للقراء لكي يكون في استطاعتهم التنفيس عن غيظهم، ولكي يعبروا أيضا عن عواطفهم، دون الحاجة للمرور بأية سلطة ومرجعية تذكرهم بمراجعي الكتب والفنون مدفوعي الأجر في الصحف. إن انتشارَ المدوّنات غيرَ المسبوق على الشبكة هو مثالٌ ساطع ومعبّرٌ عن تآكل سلطة النقد وأفول زمنه. فمثلُ هذه المنتدياتِ سهلةِ المنال، المتخصصةِ في النقاش والجدل، تمتلك مظاهر مفيدة للغاية. وبسبب التنوع الشديد في طبيعة المدونات، فإن من غير الحكمة أن نقوم بالتعميم وإطلاق الأحكام. قد نعثر بالطبع على كتابات رديئة وأحكام انطباعية غائمة في المدونات الأدبية، لكننا قد نعثر في الوقت نفسه على نقد عميق متبصّر ونضرٍ، لا ينتمي إلى الرؤى السياسية التي تحملها كتابات مجلة شارع غُرَب Grub Street. لقد ارتفعت بعض الأصوات المستاءة من عدم مصداقية كتّاب المدونات، وعدم معرفتنا بأسماء المدونين، وغياب المراقبة التحريرية، ما يمكن هؤلاء المدونين من التشنيع على المؤلفين والإساءة إليهم والافتراء عليهم، دون رادع، شئنا أم أبينا. لكن في إمكان كتاب المدونات الدفاع عن أنفسهم بالقول إن الحجم الهائل لمادة المدونات، وتنوعها وشمولها، يمكن أن يقلل من أهمية تلك الكتابات المتحيزة التي تستند إلى الآراء الشخصية. كما أن الآثار الإيجابية لـ"غياب أسماء الكتاب" من الشبكة العنكبوتية تعني أن عالم المدونات يسعى إلى تجنب المحاباة، والرد والرد المضاد، وأسلوب تسجيل النقاط، وهو ما تحتشد به في العادة الصحافة والمراجعات الأدبية. لقد لاحظ المؤرخ ريتشارد هوفستاتر Richard Hofstadter.بمكرٍ في إحدى المرّات أن علينا أن نطلق على مجلة نيويورك لمراجعات الكتب The New York Review of Books وبدقة أكثر عنوان مجلة نيويورك لمراجعات كتب بعضهم البعض New York Review of Each Others' Books.

لا تبدو التصريحاتُ الانتصارية حول "سلطة الشعب" ولا النواحُ الحزين بسبب انحطاط المعايير كافيةً في المراحل الأولى من بزوغ عالم المدونات. ومع ذلك فهناك بالفعل علاماتٌ على قرب حدوث مواجهة، ونوعٍ من الاستقطاب الشديد بين المدوِّنين

من جهة وكتاب الصحافة الأدبية المكرسين من جهة ثانية. يكتب جون سَذَرلاند John Sutherland، أستاذُ الأدب الإنجليزي في كلية لندن الجامعية University College London والكاتبُ الصحفي المواظب في صحيفة الجارديان، في عدد 12 تشرين الثاني (نوفمبر) 2006 من صحيفة الديلي تلغراف، مبديا مخاوفَه من انتشار ثقافة المدونات. وقد تلقى سذرلاند ردا عنيفا (غير مسؤول) من قبل مراجع على موقع أمازون لبيع الكتب؛ لكن سذرلاند نفسه اكتفى بإبداء نقد فيه الكثير من التعميم حول ظاهرة المدونات:

"هناك من يرون في المراجعات التي تنشر على الشبكة (سواء كانت مدونات مستقلة أو ذات طابع تجاري تسويقي) سلطة من سلطات القارئ - أي نوعا من دمقرطة عالم تقليدي تحتكره سلطة أدبية قوية. وهناك آخرون يرون في ذلك انحطاطا في الذائقة الأدبية."

أثارت المقالة، التي ترى في المراجعات التي تنشر في المدونات انحطاطا في الذائقة الأدبية، زوبعة. كانت الروائية سوزان هيل Susan Hill، وهي مُدوِّنة حصيفة، من أكثر الذين ردوا تحفظا – "فكيف يجرؤ واحدٌ من هؤلاء الذين يمثلون "السلطة الأدبية القوية" على الشعور أنه أرفعُ منا مقاما، وأنه، ضمنا، أرفع مقاما من مشتري الكتب وقرائها؟ من يظنون أنفسهم حتى يتصرفوا وكأنهم أفضل منا؟ بدا وكأن المدونين قد أصدروا أول فتوى لهم. في حوار مع برنامج اليوم Today الذي تذيعه القناة الرابعة في هيئة الإذاعة البريطانية، ادعى سذرلاند، بعد اشتداد حمى النقاش، أنه تلقى تهديدات بالقتل. لقد سخر كلٌ طرف من الطرف الآخر. أشار المدونون إلى أن آراء النخبة لا يُعتدُّ بها، وأن كُتّاب المراجعات الصحفية فائضون عن الحاجة لا ضرورة لهم في الممارسة الديموقراطية؛ وقال الصحفيون إن عالم المدونات يحتشد بالأشخاص العابسين المهووسين الذين يملكون الكثير من الوقت. وكما تقول ريتشيل كوك Rachel Cooke، وهي صحفية في الأوبزيرفر تناصر رأي سذرلاند، فـ"هذا شجارٌ مبكر سيثبت دون شك أنه من بين النقاشات العظيمة في زماننا. لقد تم رسم خطوط التماس بين الفريقين."

لكن النقاش أعمقُ بكثير من النزاع القائم بين الصحفيين والمدونين، بين مدفوعي الأجر ومن لا يدفع لهم. في قلب هذا الجدل يقيم السؤال الخاص بما يشكل قيمة الكتاب

أو الفيلم أو العمل الفني، ومن ثمّ سؤال من هو المخوّل بتعيين هذه القيمة. هل تجعل الخبرة والتدريب العملي من رأيِ ناقد أفضل من رأيِ شخص آخر؟ وهل يجوز الحديث عن أن عملا أدبيا "أفضل" من عمل، وكأن في الإمكان قياس القيمة الفنية وعدّها؟ هل تقيم قيمة الفن داخل العمل الفني أم أنها ببساطة تتمثل في رد الفعل الذاتي الخاص بالناظر؟ هل يقيم الجمال هناك في الخارج قبالة عين الرائي؟ لا يمكن القول إن هذه الأسئلة جديدة، لكن المشاركين في الجدل والنقاش عادة ما يأخذون منها مواقف مختلفة، صريحةً أو غيرَ صريحة.

دفاعا عن "عالم المُدَوَّنات" وتفضيلها على المراجعات الأدبية المطبوعة، يدعي كتّاب الشبكة العنكبوتية أنهم يأخذون في العادة النصيحة من أشخاص يعرفونهم ويتفقون معهم في الرؤية والذائقة. إنهم يرغبون في قراءة ما يريدون أو مشاهدة ما يعتقدون أنه سيمتعهم، لا ما يحاول الخبير إقناعهم أنه جدير بالانتباه. تتمثل المشكلة الأساسية في هذا الموقف في كون القراء والمشاهدين يعتمدون في الحقيقة على نظام من المراجعات يعزز تحيزاتهم ونزوعاتهم ويؤكدها بدلا من أن يتحداها ويضعها على المحكّ. يستطيع ناقدٌ قدير ذو خبرة، يتمتع بقدر عال من الاحترام والمرجعية، أن يقنع القراء بإعطاء عمل غريب غير معروف فرصة ثانية، ليروا ما لم يستطيعوا رؤيته في المرة الأولى. هذا، ببساطة، واحدٌ من الأسباب التي تجعل النقدَ الصحيّ الذي يتوجه للجمهور يُقَدِّم خدمة مفيدة للفنون: إنه يعيد النظر في الآراء المتداولة والأشكال المستهلكة ويقدم وجهة نظر عكس السائد. في هذا السياق، يمكن للنقاد المدربين، رغم الحديث عن تحجر ذائقتهم، أن يكونوا مبشرين بالجديد.

لكن عالم المدونات، المزدهي بتنامي سلطته، يعلن عن ازدرائه لثقافة المراجعات في الصحف المطبوعة وفكرة الناقد بوصفه خبيرا. فالناقد، إذ يبحث عن موقعه، يطالب "بحقِّ النخبة" و"تفوقه ثقافيا". تستنتج هيل قائلة:

"الحقيقة أن تحولا ما قد حصل فامتلك الناس السلطة في أيديهم... لكن معظم أولئك من [مراجعي الكتب] – مع استثناءات قليلة – مغرورون، كسالى، رازحون في الطين، وهم طائفةٌ قليلة العدد من المحررين الأدبيين الذين يشكلون زمرة متضامنة. في الوقت نفسه يبدو "النقاد الأقوياء ذوو الحضور والمرجعية" غير مقنعين على الإطلاق.

ففي يوم من الأيام سوف يستيقظ محررو الصحف ليمنحوا المساحات التي يحررها النقاد للألعاب الشتوية والدومينو. قريبا سيحدث ذلك."

فيما تبدو الظروف هنا جديدة، فإن العواطف والمشاعر التي تشكّل خلفية رقصة الموت هذه ليست كذلك. وإذا كان حكمُ الناقد قد تأرجح في الماضي دون أن يتمتع بنوع من الاستقرار أكثر من هذه الأيام، فقد نظر إليه الناس في العادة بوصفه عملا غير منطقي، ثانويا، حتى إنه لا يقبل الجدل ولا يستحق أن يكرس المرء يومه له. يستخدم الناس تعبير "الكتابة الإبداعية" للإشارة إلى الرواية أو الشعر أو المسرح (والنظر إلى الأعمال غير الروائية، والأكثر مبيعا مثل أنواع المذكرات الشخصية والسير نظرة خاصة)، عانين بذلك أن النقد ليس إبداعا، وهو مشتقٌ من غيره، ذو طبيعة ثانوية. يُنظر إلى الناقد بوصفه متطفلا يعتاش على حساب الفنان المبدع. ورغم القرائن التي يسوقها النقاد بخصوص مكانتهم الثقافية الرفيعة وأحكامهم التي تتمتع بأهمية خاصة، فإنه يجري النظر إليهم، في أحسن الأحوال، على أنهم مجرد شُرّاح تابعين يعتمدون على الفنون "الإبداعية"، وفي أسوأ الأحوال على أنهم مُغتصِبون يبعثون على الازدراء. إنهم يعوضون عن فقر الموهبة والأصالة لديهم بالتقليل من شأن من لديهم القدرة على الإبداع بأنفسهم. ليس هناك الكثير من المراهقين ممن يحلمون أن يصير الواحد منهم مثل السير آرثر كويلَر كوتش Sir Arthur Quiller Couch.

في المملكة المتحدة بصورة خاصة، يرتبط دور الناقد في ذهن العامة أحيانا بالتقسيم العتيق للطبقات، حيث يجري سجنُ ذلك الدور والسخريةُ منه مُمَثّلا في بريان سيويل Brian Sewell ناقد صحيفة الإيفننغ ستاندرد Evening Standard الفني بشفتيه المنبعجتين المغضنتين وحروف العلّة التي تخرج من فمه مضغوطة، وتنتمي إلى العهد الإدواردي Edwardian، والذي عادةً ما كانت شخصيته موضعَ سخرية. أو أنه يجري استحضار شريحة من الطبقة الوسطى مدعية متكبرة، أي تلك التي تحاكيها القصص المصورة في شريطها الساخر "الناقد" الذي يمثل الزوجين المدعيين ناتاشا وكريسبين كريتيك Critic، اللذين يشبه وجهاهما وجه سمكة القرش، ويتسمان بالضحالة والنفاق والتملق والغرور وتقليد الآخرين، وهما يعيشان ضمن طائفة اجتماعية محظوظة معتدّة بنفسها ومتضامنة فيما بينها.

لا غرابة إذن أنه في أي مكان عام يظهر فيه الناقد، أو في أية وسيلة إعلامية، فإن

اسمه يبدو مقرونا بدور آخر أكثر احتراما هو "كاتب وناقد"، "صحفي وناقد"، "أكاديمي وناقد" – أيّ شيء عدا وصفه بصفة "الناقد" الصريحة وحدها. وحتى لو لم يتم التعامل مع الناقد بوصفه الشخص الذي يمنع الآخرين من الحصول على شيء ليس هو بحاجة إليه The Dog in the Manger، أو كمتطفل، فإن عمله يبدو مجرد هواية أو تسلية طفولية لا عملا حقيقيا ينظر إليه بجديّة. ورغم أن كثيرا من الشعراء الرومانسيين قد أسهموا إسهامات عظيمة في تاريخ النقد وعلم الجمال فإن المرحلة الرومانسية من مراحل الخلق والإبداع لم تحتفل يوما بالناقد. يبدو أن الخيال الخلاق يمكن أن يضيء العالم الواقعي لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك بخصوص العمل الفني.

لا أحدَ يزدري الناقد أكثر من الفنانين "المبدعين"، وكلُّ شيء لا يحبه الجمهور في النقاد يفاقمه الخوف والبغض اللذان يشعر بهما الفنانون تجاههم. "لا تصغوا إلى ما يقوله النقاد" يقول سيبيليوس Sibelius في نصيحته التي تتكرر على الدوام، "فلم نر يوما نصبا يقام لناقد". هذا الكلام بالطبع يمثل عزاء لكثير من الموسيقيين والفنانين (على الرغم من وجود تمثال [الناقد] تشارلز أوغستان سانت بوف في حدائق اللوكسمبورغ في باريس). يصوغ الكاتب المسرحي الإيرلندي برندان بيهان Brendan Behan هذه الفكرة بصورة شائكة أكثر: "النقاد هم خصيان وسط الحريم؛ إنهم يعرفون كيف تجري العملية، وهم يشهدون ممارستها كل يوم، لكنهم لا يستطيعون أن يفعلوها بأنفسهم."

من بين الفنون جميعها قد يكون المسرح هو أكثر مجال يثير فيه الناقد الاشمئزاز والبغض - لربما بسبب السلطة التقليدية التي كان يتمتع بها. وعلى الأرجح فإن الإحباط الذي يسببه الناقد مفهومٌ لأن السجل التاريخي لنقد الدراما ملطخٌ غيرُ نظيف، حيث فشل كثير من النقاد في فهم عمليات التجريب والتجديد في الدراما أو تذوقها. لقد هزئوا في العادة وسخروا من المسرحيات التي اكتسبت فيما بعد نجاحا وأهمية مستمرة. ربما تكون ضربة السيف الحادّة، بل الأقرب، قد جاءت من جورج برنارد شو، وهو نفسه كاتبٌ مسرحيٌّ وناقدٌ وكاتبُ مراجعات نقدية غزيرُ الإنتاج، إذ يقول: "إن ناقد المسرح هو من ذلك النوع من الرجال الذين لا يدّعون مكانا لا يمطرونه بالحجارة." لا بدّ أن برنارد شو يقول ذلك وفي ذهنه الناقد الرزين الذي لا يمتلك أي قدر من الخيال ويتخذ

موقفا معاديا من النشاط المسرحي الجديد الخلاق. ومع ذلك وفي الوقت الذي استحق فيه النقاد الجبناء، الممثلون الذين يخافون الجديد، التوبيخ واللوم، فإن هناك نقادا آخرين قد لعبوا، دون شك، دورا محوريا في استيعاب صدمة الجديد في المسرح، ودراسة تلك الصدمة وضخّ دم الحياة الأبدية فيها.

خذ على سبيل المثال حالة صمويل بيكيت، وهو كاتب مسرحي وصف النقدَ الأدبيَّ في إحدى المرات، بحيوية لاذعة، قائلا إنه "استئصال للرحم بمِجْرَفة". إنه يصور "الناقد" بوصفه أكثر الإهانات التي يمكن توجيهها خطورةً في مسرحيته في انتظار غودو.

فلاديمير: مغفل!

استراغون: حشرة طفيلية!

فلاديمير: إجهاض!

استراغون: حشرة تلدغ!

فلاديمير: جرذ مجاري!

استراغون: قسيس!

فلاديمير: معاقّ عقليا!

استراغون: [بنبرة حاسمة] ناقد!

فلاديمير: أوه!

[يذوي، ثم يختفي خارجا] (ص: 67)

لربما يكون بيكيت توقّع أن توجه إلى مسرحيته الطليعية ملاحظاتٌ قاسية فجهّز ردّه على الهجوم قبل أن يبدأ. فمسرحيةٌ طليعية مثل في انتظار غودو لا بد أن تولّد لدى بعض النقاد شعورا بالنفور والإحباط كما حصل مع جمهور مشاهديها في البداية. لكنها، ويا للمفارقة، امتُدحت من قبل النقاد المكروهين، مثل كينث تينان وهارولد هوبسون، بوصفها أهمّ عمل مسرحي ظهر في القرن العشرين. وقد ولّدت هذه الأحكام التقريظيّة الصادرة عن النقّاد البارزين، الذين تظهر مراجعاتهم في صحافة يوم الأحد، الكثير من

الجدل والاختلاف في الرأي، بحيث غطّت على الملاحظات القاسية التي ظهرت في صحافة لندن اليومية. كانت شهرة بيكيت نتاجَ عمل نقاد المسرح، مثله مثل معظم كتاب الحداثة الذين سبقوه، أي على أيدي النقاد الأكاديميين البارزين، مثل هيو كينر Hugh Kenner، وروبي كوهين Ruby Cohn، وهارولد بلوم Harold Bloom.

فهل لدينا اليوم نقادٌ لهم المكانةُ نفسها يمكنهم التوسط بين العمل الفني الراديكاليّ الطليعيّ وذائقة الجمهور الرافضة؟ يجادل ديفيد هير David Hare قائلا إن نوعيّة الكتابة عن المسرح قد تدهورت: "فمنذ "اكتشف" رونالد برايدن Ronald Bryden توم ستوبارد Tom Stoppard في ضواحي إدنبرة بعد أن أصدر الأخير روزنكرانتز وغيلدينستيرن ميتان Rosencrantz and Guildenstern are Dead ، لم نعثر على ناقد واحد يمكن أن نقرنه بكاتب كما كنا نفعل في الوقت الذي دافع فيه تينان عن [جون] أوزبورن ودعم هارولد هوبسون بيكيت." لكن ذلك لا يعني القول بتدهور الكتابة عن المسرح في حد ذاتها بقدر ما يشير إلى تغير في العلاقة بين الجمهور والنقاد.

قد يكون السؤال الخاص بـ"الذائقة الرافضة" فضفاضا نوعا ما، إذ إنَّ الجمهور أصبح أقل تعصبا هذه الأيام. إن عملا ناجحا فضائحيّ الشهرة، أو خَبْطةً ثقافية intellectual hit مثل في انتظار غودو، لا يبدو كذلك الآن، ففي زمن سارا كين Sara Kane والإخوة تشابمان Chapman Brothers يبدو الجمهور المعاصر متخما بمشاهدة الأعمال غير التقليدية والصادمة في الفنون البصرية. وفي كل عام تقوم صحف الفضائح الشعبية البريطانية بالسخرية من إعلان جائزة تيرنر Turner، لكن ما تفعله تلك الصحف يشير إلى الطابع التقليدي الذي صارت إليه الأعمال التي ينظر إليها بوصفها متمردة وغير محافظة. إن جائزة تيرنر لعام 2006 تدعو بالفعل إلى الاستغراب لأن الجائزة ذهبت ذلك العام إلى رسام Painter، فلربما تكون المرحلة الرأسمالية المتقدمة غارقة في مذهب المتعة، كما أنها نسيت تيارات الطليعة والتجديد بحيث لم يعد لها أثرٌ يذكر. لقد جرى تدجين الغريب والدخيل والشاذ وامتصاصُها على الأقل من قبل سوق الفن المعاصر الذي يضع مبدأ الربح على رأس أولوياته حيث يمتلك وكلاء الفن المشهورون أثرا على تقدير الأعمال الفنية والاهتمام بها أكبر بكثير من أي ناقد.

لا يتصل الأمر بموجة من الحنين إلى ماضٍ يخص "مجالا عموميا" ذا طابع رومانسي

حين نشير إلى أن التجديدَ الفني شديد الحيوية والحركاتِ الثقافيةَ قد استفادت في الماضي من الثقافة النقدية التي تتمتع بقدر كبير من العافية وتصدرُ عن الخبراء والمتخصصين. في تلك الأوقات احتاج الفن إلى النقد. فهل كان في الإمكان ظهور تيرنر دون مساعدة جون رسكن John Ruskin؟ أو جاكسون بولوك Jackson Pollock دون دعم كليمنت غرينبيرغ Clement Greenberg؟ كانت الحركات الحداثية، في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تحديدا، تعتمد بشدة على شُرّاحها ومفسريها. فلم يكن ممكنا بالنسبة للرمزيّة الفرنسية أن ترتحل إلى إنجلترا وتحدث ثورةً في عالم الكتابة دون كتاب آرثر سايمونز Arthur Symons الحركة الرمزية في الأدب The symbolist Movement in Literature (1899) الذي قال عنه تي. إس. إليوت إنه غيّر مسار حياته. أما زال للنقاد الذين عملوا على تقديم الأعمال الأدبية الحداثيّة الصعبة التي تنتمي لبدايات القرن العشرين – مثل إدموند ولسون Edmund Wilson، وريتشارد إلمان Richard Ellmann، ور. ب. بلاكمور R. P. Blackmur – كثيرٌ من الأثر في المناخ النقدي الحالي؟ إن لم يكن لهم بالفعل أثر فهل يمكن أن نعتمد على المدوِّنين لكي تتعرف الجماهيرُ العريضة على صدمة الجديد؟ إن القول بأن الذائقة الثقافية هي مجرد حيلة نخبويّة، وإن كل الآراء متساويةٌ في القيمة، وإن علينا أن نأخذ مواقفنا الثقافية في الحياة بالاعتماد فقط على أناس يشبهوننا، قد تبدو واحدةً من اللحظات التي صعدت فيها سلطة الجماهير. لكن إذا أصغينا فقط إلى من يشاركوننا بالفعل ميولنا واهتماماتنا ألا يعني هذا أن تلك الديموقراطية المفترضة ستقود بدلا من ذلك إلى نوع من الوهن الخطير في الذائقة كما تهدد وجود حكم القيمة؟

II

قبل أن نحتفل بموت الناقد "النخبوي" ينبغي أن نتذكر العلاقة التاريخية التي نشأت بين الفن الجديد المفعم بالحيوية وآليات الاستقبال والتوسط النقديين. فلربما يكون هذا الأمر من بين الأسباب التي جعلت العديد من كتّاب الحداثة العظام، مثل [وليم بتلر] ييتس و[تي. إس.] إليوت و[فرجينيا] وولف، يأخذون كتاباتهم النقدية بكثير من

الجديّة. وكما أشرت سابقا، فإن ازدهار النقد الذي كُتب في فترة ما بعد الحرب كان نتاج الحداثة التي بدأت تتراجع. ففي مواجهة التحدي الذي فرضته أعمال مثل عوليس Ulysses (1922)، والأرض الخراب The Waste Land (1922)، والكانتوس Cantos (1930 – 1969) لعزرا باوند، أصبحنا في حاجة إلى لغة اصطلاحية نقدية جديدة قد يكون في مقدورها توفير صيغة جديدة كذلك من صيغ الفهم تناسب النسيج الكثيف والأشكال المعقدة غير الشفافة لهذه الأعمال الحداثيّة الكبيرة. تمّ العثور على هذه الصيغ في التحليل النصي الدقيق الصارم والمقاربة المضنية التي تهتم بأدق التفاصيل اللفظية في النص. وقد أُطلق على تقنيات القراءة النصية الدقيقة والإصغاء باهتمام إلى النص، بعيدا عن الانشغالات التاريخية وفقه اللغوية Philological للدراسة الأدبية التقليدية، اسم "النقد الجديد". لربما تكون قوة الدفع الخاصة بهذا التيار النقدي حداثية، لكن منهجيتها وتقنياتها المستخدمة في مقاربة النصوص تنتمي إلى مراحل مختلفة.

في العقود القليلة الماضية، تخلص منظّرو الأدب من طرائق النقد الجديد التحليلية بدعوى النفور المراوغ المزعوم من التاريخ، وقد سعت "شكلانيّتهم" المفترضة إلى اجتثاث الأعمال من سياقاتها التي أنتجت فيها، وتعاملت مع اللحظة التاريخية بمعزل عن الكلمات المطبوعة على الصفحة البيضاء. وهكذا شهدنا في العقود الأخيرة خلافات منهجيةً وانقسامات حادّةً في أقسام العلوم الإنسانية في الجامعات التي مزقتها "حروبُ النظريّة" في ثمانينيات القرن الماضي وتسعينياته. ويمكننا أن نتذكر أنه في الخمسينيات والستينيات كان الباحثون التقليديون ممن يتبنون منهجية التحليل الفيلولوجي، والذين يعبرون في ممرات الأقسام نفسها، ينظرون في العادة إلى النقاد الجدد باستهانة ويعدّونهم هواة. فالقراءة الدقيقة المتفحصة للشعر، مهما كانت ذكيةً ولامعة، لم تبد عملا جديًا تماما مثل البحث "الحقيقي الأصيل" في الأرشيف. لكن إذا كانت الثمانينيات شهدت عداءً بين المنادين بالنظرية الأدبية والنقاد التقليديين، بين الجيل الجديد وأساتذة الجامعة من الجيل العتيق، ففي الخمسينيات دارت المعركة بين النقاد والباحثين.

أثّر النقد الجديد تأثيرا كبيرا خارج الجامعة، وقد تضمنت تقنياته الخاصة بالقراءة الدقيقة المتفحصة للكلمات المطبوعة على الصفحة البيضاء صرامةً منهجية مثّلت ترياقا لداء الانطباعية. ومع ذلك فإن طرائقه المنهجية كانت في المتناول، غيرَ متخصصة، إلى

حد أنها طبعت تعليم الإنجليزية في المدارس الثانوية لعقود من الزمن. وكما سنرى في الفصل الثالث، فإن جعل محور الاهتمام والتشدبد على القيمة الفنية وعلى ما أطلق عليه "الأعمال المعيارية الكبرى" Canon والأدب الخالد أيقظ الاهتمام بالنقد في صفوف الجمهور العام. ولأن الأدب عومل باهتمام وجديّة، وجرى تقديمه بوصفه شيئا ثمينا بحد ذاته (لا بوصفه نافذةً تطل على السياقات الاجتماعية والتاريخية)، فإن النقد، الذي سعى إلى إضاءة ذلك الأدب وتأويله، كان هو نفسه ثمينا وذا قيمة. قاد هذا إلى تعرف جمهور ما بعد الحرب العالمية على الكتابات النقدية حيث استطاع الجمهور المتعلم قراءة كتابات النقاد البارزين ومناقشتها. كما رفع النقد من مكانة الأدب، وشدّد بكل الطرق والوسائل على أهمية الثقافة. ومن خلال إصراره على ذلك زادَ من أهميته هو نفسه.

كان النقاد الجدد مهتمين اهتماما شدبدا بالشعر الذي استجاب لطرائقهم في القراءة الدقيقة المتفحصة التي كانوا يُروّجون لها. فهل يكون الزمانُ الرديء وتراجعُ الطلب على الشعر في السوق مسؤولين عن ضمور العلاقة النقدية بين المؤسسة الأكاديمية وجمهور المتعلمين؟ لقد تراجع الشعرُ، والنقدُ المصاحب له، منسحبين إلى داخل أسوار الجامعة. ومع ذلك فإن الشعراء يعززون مبيعاتهم الضئيلة بالاقتراب أكثر فأكثر من الاهتمامات الأكاديمية. ففي الوقت الذي تدعو فيه الاتجاهات الشعبويّة والمعادون للحداثة إلى "العودة" إلى كتابة شعر قابل للفهم واستخدام الأوزان التقليدية، فإن المنظّرين الأكاديميين يطالبون الشعر ونقد الشعر بتسديد ديونهما والالتفات إلى المناخ السائد في الجامعة والذي يهتم بالتنوع الإثني والنظريّة ما بعد الحداثيّة. يتعرض النقد في المؤسسة الأكاديمية إلى عملية تنظير غامضة لا يفهمها سوى قلة من المحظوظين، في الوقت الذي تُعامِل فيه الصحافة الأدبية، في معظمها تقريبا، الشعرَ كشيء له معنى رمزيّ يشير إلى حقيقة ما، أو تَكتبُ انطباعات عنه.

هكذا تكررُ الدائرةُ المغلقة نفسها: فكلما سعى الشعر إلى كسب مصادقة الجامعة انسحب نقد الشعر واستغرق في اللغة الأكاديمية، و لم يعد جزءا من الثقافة النقدية العامة التي قد تجذب القراء غير المتخصصين. جانبٌ من جوانب هذه المشكلة يعود، كما تشير مارجوري بيرلوف Marjorie Perloff في مقالة ممتازة عن الكيفية التي تتناول فيها المجلاتُ والصحف الشعرَ، إلى ميل الملاحق الأدبية المعاصرة إلى اعتماد مبدأ التكليف

بكتابة مراجعات موجزة لعدد من الكتب المتباعدة في موضوعاتها، في إيماءة إلى المكانة الاعتبارية التقليدية التي يحتلها الشعر أكثر من كونها جهدا فعليًا لقراءة المشهد الشعري المعاصر. لكن بيرلوف تنهي مقالتها بملاحظة متفائلة، آملةً أن تعمل الشبكة العنكبوتية على توفير منتديات نقدية للنقاش حول الشعر ذي الطابع المجدِّد أو ذاك الذي يقدم نوعا من التحدي. لكن هذا المقترح يثير بعض المشكلات والأخطار التي تحدث البعض عنها من قبل. أوّلُ هذه الأخطار إمكانيةُ التحكم في الطابع النوعي، فكتّاب المراجعات في الإنترنت ليسوا على الدوام ممن يتمتعون بحس المسؤولية والمعرفة بالمقارنة مع نظرائهم في الصحافة المطبوعة؛ حيث إن تقصي الحقائق والدقّة ليسا من الأشياء التي يهتم بها مراجعو الإنترنت. لا يعني هذا أننا نريد أن نلقي بظلال كثيفة سوداء على المستوى الذي تتمتع به كثيرٌ من المجلات الإلكترونية، والمواقع المتخصصة في المراجعات، الموثوقة والمهنيّة التي تزدهر وتكتسب مكانة اعتبارية ومزيدا من الاهتمام هذه الأيام. لكن النجاح، رغم كل حسناته، قد يمثل خطرا على المصداقيّة.

هناك خطرٌ آخر، لكنه أقلّ وضوحا، فشبكة الإنترنت توفر فضاء للنقد والتحليل لأسباب تتعلق باهتمام مجموعات معينة، وهو ما لا تستطيع المطبوعات التقليدية توفيره بسبب ضيق المساحة. ويؤدي هذا إلى تذرير السجال الثقافي وتفتيته والإضرار بمصالح المجال العام الأوسع. إن هؤلاء الذين يرغبون في الانضمام إلى الحلبة، والمشاركة، لنقل، في الشعر الأدائي Performance Poetry أو جماعة صنّاع الأفلام صغار السن Minor Film-makers أو مجموعات فن التجهيز في الفراغ Installation Art، سيَنْشَدّون إلى مواقع محددة على الشبكة العنكبوتية تتصل باهتماماتهم، وسوف يشتت هذا ميادينَ السجال وعمليات التقويم. هكذا فإن من المستبعد أن تسنح الفرصة للأشخاص غير المنتمين إلى تلك المواقع للدخول إليها، فتتحولُ إلى دوائر نقاشٍ وسجالٍ مغلقةٍ على من هم مؤمنون بالقضية المطروحة للنقاش. يتمثل الخطرُ، ثانيةً هنا، ففي الوقتِ الذي تتم فيه خدمة اهتمامات كل شخص في تلك المواقع فإنه لا يتم إقناع أحد أو توسيع دائرة النقاش.

إن حجم الإنترنت نفسه يمثّل، من ثَمّ، جانبا من جوانب هذه المشكلة. فلكي يكون هناك مجالٌ عام، حلبةٌ للمشاركة الواسعة في الأفكار والنقد والسجال الثقافي، فإن

وسائل الاتصال وقنواته ينبغي أن تكون محددة، وهناك حاجةٌ أن تكون بعض الأصوات مسموعةً في الضجّة. قد يكون عددُ الفرص التي توفرها شبكة الإنترنت للنقد والمراجعات معكوسَ انكماش النقد الأكاديميّ. لكن التوسع والتمدد، فيما يخص مجال النقاش العام، يقود أيضا إلى تعزيز مظاهر الخفّة. وقد رافق التوالدَ السريعَ للتعليقات شحوبٌ في فكرة أن على الناقد أن يكون متخصصا. وهذه سمة متنامية من سمات استقبال الفنون الآن. إن المراجعات الخاصة بالعروض المسرحية، على سبيل المثال، يكتبها متخصصون سابقون في كتابة مراجعة الأفلام، أو سياسيون عتيقون ليسوا مؤهلين للقيام بهذا العمل، وهم أشخاصٌ هواة وليسوا متخصصين في المسرح. أصبح التركيز منصبّا على الكتّاب "ممن يركزون على رؤيتهم الشخصية" وليس لديهم أي معرفة بالموضوع الذي يتناولونه، ولم تعد السلطة المرجعية خاصة بالمتخصصين والمهنيين، لأن النوعية هي من شؤون الذائقة ولا علاقة لها بحكم القيمة.

إن تنويه أوبرا [وينفري] Oprah أو ريتشارد وجودي Richard and Judy يؤدي إلى النجاح التجاري لرواية ما أكثر بكثير من أي رد فعل نقدي. فالسوق الضخم الذي يستطيع هؤلاء المشاهير أن يصلوه هو هديةٌ مفيدة لتجارة الكتب بوجود أنواع عديدة معروضة من التسلية، وهم يختارون في العادة كتبا جيدة (رغم ما يمكن أن يثيره هذا القول من إشارات ازدراء في أوساط أصحاب الثقافة الرفيعة). يبرهن هذا على تقلص دور الخبير في النقد، كما أنه سيؤدي إلى أن يختار الناس ما يوصيهم به أصدقاؤهم أو المشاهير الذين "يثقون بهم". يبدو، من ثمّ، أن القراءة المتواصلة مدى الحياة والقدرة على تقويم الروايات، أو المسرحيات، أو الأفلام، والتمكن من التعرف على دقائق الشكل ورهافته وتاريخه، لم تعد تُخوّل المرءَ إصدارَ الأحكام، بخصوص ما يتمتع به العمل الفني، أكثر من أي شخص آخر.

أدت السلطة العامة، التي تتبع موت الناقد ظاهريا، إلى موت عملية الاختيار في الحقيقة. كما أدى اتساع ردود الأفعال إلى تضييق إمكانات التمييز والمفاضلة، وسهّل عمليات المناورة التجارية لدى سلسلة محلات بيع الكتب التي تقوم بالتسويق والدعاية لعدد أقل وأقل من العناوين والمؤلفين. هكذا يتم تجاوز الكتّاب الأقل شهرة، ممن قد يكونون كتبوا أعمالا مهمة وأكثر إثارة للدهشة ولفتا للانتباه، وسط ضجيج السوق،

لأنهم، كما يقول المدافعون عن السوق، يفتقدون السلطة الكافية والقدرة على الوصول إلى أعداد أكبر من القراء. في هذا السياق فإن النصوص الإخبارية التجارية، المكتوبة بلغة ضبابية غامضة، تؤدي دور الحُكم النقدي وعملية التقويم. وهكذا فإن صناعة الفيلم لم تعد بحاجة، على الإطلاق، وبصورة متزايدة، إلى العروض النقدية المسبّقة.

بسبب من عملية التحرر المفترضة المُتضمَّنة في عبارة "كلّنا نقاد"، فإن افتقاد السلطة النقدية والوسيط العارف المثقف، القادر على التأثير على الاهتمامات العامة، يقلص في الواقع فعاليّة القارئ وقدرته على الاختيار. إن القارئ يصبح فريسةً في أيدي جهات احتكارية تعمل على توجيهه نحو خيارات أقل، غايتُها الأساسية على الدوام هي تحقيقُ أرباح نهائية صافية من بيع الكتب. فما الذي يناسب مجتمعا استهلاكيا جشعا، يعتاش على إشباع متعه وحاجاته التي لا تنتهي، من روح عامة تتنزل فيها الأحكامُ التي تستند إلى مستوى ثقافي رفيع لتتساوى في القيمة مع ذائقة كل فرد وآرائه؟ إن "القوة" المفترضة "التي يتمتع بها الناس"، والمتمثلة في استطلاعات الرأي على الهاتف، على سبيل المثال، والمحببة إلى قلب التلفزيون والراديو، تظهر التفاهة والتماثل في إهاب من الديموقراطية والتقدم.

على كل حال، ولكي نعبر عن قلقنا من استشراء الاستهلاك الشكلي، الذي لم يتم فحصه، دعونا نحاول إعادة تنظيم التراتبيات الملتبسة غير الواضحة لعلاقة الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية الأدنى. إن طلب التميز والتفوق والمعايير الخاصة بالتقويم في النقد المتخصص لا تعني الدعوة للعودة إلى زمن لم تكن فيه الثقافة الشعبية تحظى بالاهتمام النقدي. كما أن المتعة الشعبية الخالصة لزمن بعينه تتحول إلى ثقافة كلاسيكية رفيعة المستوى في الزمن الذي يليه، كما تبرهن لنا الرواية في القرن التاسع عشر. في الوقت نفسه فإن المطالبة بعودة النقد الذي يعتمد حكم القيمة لا تعني النظر بطريقة متعالية إلى الأشكال والأنواع الشعبية الشائعة. إن التراتبيات العتيقة الجامدة معاديةٌ للطبيعة المتحضرة المنفتحة واسعة الأفق، كما أننا نعثر على المستوى الرفيع والتميز والإتقان في الروايات البوليسية والعاطفية وكذلك في الشعر التجريبيّ. ومن ثمّ فإن السجال حول وجود التميز والإتقان الفنيين، وكذلك حول دور الناقد في تمييزهما وتحديد مواضعهما، لا يعني إعادة فرض نوع من الاستقطاب وتكريس ثنائية الأشكال الفنية الشريفة Reputable وغير

الشريفة Disreputable. إن الناقد هو عدوّ الأحكام والآراء الجامدة المتداولة حول القيمة الفنية بقدر ما هو معادٍ للفكرة القائلة بأن مثل هذه القيمة وقتيّةٌ سريعةُ الزوال، وذاتُ طبيعة نسبية، وهي متروكةٌ لحكم المتلقي.

لقد شهدنا في العقود الأخيرة كيف أن برامج التلفزيون، والكتب الهزليّة، والمسرحيات والأفلام الغنائية، والموسيقى الشعبية، تتعرض للتفحص والتقويم النقديين أكثر مما مضى، وعلينا بالتأكيد أن نرحب بذلك. وإنه لشيءٌ مخالفٌ للروح النقدية أن نحسب فنون التسلية الشعبية خارج دائرة اهتمام النقد. لهذا السبب فقد أطلق تكريسُ قَدْرٍ لا بأس به من المراجعات في الصحف والمجلات للصيغ الفنية التي جرى إهمالها سابقا، بوصفها "وضيعة" أو شعبية، كثيرا من الطاقة الثقافية الثمينة في الفضاء العام. تضمّن عملُ الناقدة السينمائية الأميركية بولين كيل، وهي واحدةٌ من بين كبار نقاد مجلة نيويوركر بعد الحرب العالمية الثانية، هدمَ التراتبية المفترضة في العادة بين الأفلام التجريبية الموجهة لجمهور خاص وتلك الأفلام الشائعة التي تستهدف العامة. تشير كيل قائلة: "إن من بين أوضح صفات الشخص غير المثقف أو المتحضر أنه يُعلي من شأن الأذواق الرفيعة التي تحط من قَدْرِه" (24). من المفيد إذن أن نفكر "بالبساطة وعدم النخبوية" لا بوصفها سؤالا يخصّ الجانب الثقافي أو الفني الذي يجذب الاهتمام، بل بوصفه يخصّ الأسلوب أو نوعية النقد الذي يلتفت إليه.

في بريطانيا، أخذت الصحافة الجادة المهمة على عاتقها الاهتمام بالثقافة الشعبية بصورة جزئية منذ التسعينيات، كما فعلت مجلة مودرن ريفيو Modern Review (1991 –1995) التي عملت بصورة منظمة على إخضاع تلك الثقافة للتحليل الجاد، مطلقةً على نفسها اسم "الثقافة الوضيعة الموجهة للنخبة"، وفي عبارة شهيرة لواحدة من مؤسسيها جولي بيرتشل Julie Burchill، "وكأن سماش هِتْس Smash Hits قد قام بتحريرها ف. ر. ليفيس". بيّنت مثل هذه المشاريع، بوضوح، أن النظر إلى الثقافة الشعبية باحترام وجديّة، ووضعَها موضعَ التحليل، وتقديرَ علاقتها بالشروط والأوضاع الاجتماعية، والأهمُّ من ذلك، تقويم مستواها والحكم عليها، يمكن أن يكون مثريا على الصعيدين الثقافي والاجتماعي. وفي الحقيقة أن نقاد الثقافة الشعبية عادة ما يكون لديهم ميزة بالمقارنة مع زملائهم من نقاد "الثقافة الرفيعة". إن ناقدا بارزا مثل كليف جيمز

Clive James (المولود عام 1939)، الذي اكتسب شهرته من عمله ناقدا للبرامج التلفزيونية في صحيفة الأوبزيرفر، قد تجنب التطرق إلى المشاعر والأفكار الثقافية النخبوية التي يهاجمها نظراؤه من نقاد الأشكال الفنية الرفيعة. ولهذا يمكن المجادلة أن في إمكانه بسهولة أن يتحول إلى نجم في عالم الإعلام. بعضُ المعلقين الثقافيين البارزين الذين يعملون في الصحافة بدأوا عملهم في المجلات التي تعنى بالموسيقى، وهم ليسوا من الأشخاص الذين يقومون بالرقابة على عواطفهم وتفضيلاتهم خوفا من أن يتهموا بالتنازل وهبوط المستوى. إن تأويلاتهم الثقافية ليست مشحونة بالأفكار الثقافية النخبوية والمُدعيّة بالمقارنة مع تأملات بريان سيويل أو جماعة أوكسبريدج (أساتذة جامعتي أوكسفورد وكمبريدج Oxbridge dons.

لربما يكون السبب وراء إعلان جماعة أوكسبريدج ارتيابهم في مؤسسة حكم القيمة النقدية بكاملها، منذ فترة قريبة، كامنا في رغبتهم في تجريد أنفسهم من الارتباط بتلك الأفكار والآراء النخبوية المتغطرسة. إن كتاب جون كيري ما نَفعُ الفنون؟ هو اتهامٌ ورفضٌ قوي للتمييز والمفاضلة بين الثقافة الرفيعة وتلك التي تنتمي للعامة High and Low culture، ولفكرة القيمة نفسها في الفنون. يشن كيري، وهو واحدٌ من جماعة أوكسبريدج، هجوما ضاريا متحمسا على الفكرة التي تقول بإمكانية وجود معايير فنية على الإطلاق في أي حقل خارجيا كان أم "رمزيا مُلغزا"، مشددا على القول إن القيمة الفنية هي في رُمّتها ذاتُ طبيعة فردية وذاتية. وهو يدعي أنه من المستحيل بالنسبة لعمل فني أن يوصف بصورة دالّة أنه "أفضل" من عمل آخر. يقترح كيري أن القيم، أيّ قيم لا القيم الجمالية وحدها، لا يمكن المصادقة على معناها باللجوء إلى معايير خارجية دون الاستعانة بفكرة ما تتصل بالمقدّس أو الأبدي. إن مثل هذا التحقق من الصحة غيرُ متوافر خارج عالم الإيمان واللاهوت، ولهذا فإننا لا نستطيع أن نرى أن القيم صحيحة خارج "الشخص الذي يقوم بعملية التحقق وإضفاء القيمة". توجد القيمة الفنية فقط في عقول الناس، لكن مملكة عقل الفرد بعيدة وشاسعة ومعقدة بحيث يصعب على شخص آخر أن يدخلها أو يفهمها. يشدد كيري أنه يستحيل أن نعرف ما يدور في خَلَد الآخرين، لذلك فإنه ليس في إمكاننا القول إن خبرتنا (عن فاغنر مثلا) أفضل من خبرتنا نحن أيضا (لنقل عن فرقة ويستلايف Westlife). إن الفن شخصيّ بصورة لا مفرّ منها، ولا يمكن له أن يُستدعى للشهادة في أي محكمة موضوعية. وكما يستنتج كيري، بكل رضا واقتناع، فإن

أقصى ما نستطيع قوله هو "لا أعرف الكثير عن الفن لكنني أعرف ما أحبه" (2005، ص: 31).

سوف أعود إلى جوهر نسبيّة كيري لاحقا. لكن الهجوم على المدافعين عن الثقافة الرفيعة، ووصفهم بالادعاء الثقافي، هو مثل قطٍ يمرحُ بين حمامات ماتت منذ زمن طويل. إن فكرة الفن الرفيع ذات المكانة الرفيعة، كمنارة هادية شبهِ روحية من منارات الحضارة، قد جرى الهجوم عليها بصورة مستمرة منذ وقت طويلٍ داخل الجامعات وخارجها. ونظرةٌ خاطفة على برنامج كينث كلارك Kenneth Clark التلفزيوني المسلسل "الحضارة" (1966)، الذي يُعدّ علامةً على زمنه، بإعلائه من شأن النصوص الغربية الكلاسيكية وازدرائه للثقافة الشعبية، يرينا كم أصبحت هذه الحساسيّة غريبة ومُتجاوَزة زمنيا في عالمنا المعاصر. كما أن صفحات المراجعات في الصحف الجادة تعطي حيزا أوسع لأفلام هوليوود المنتجة حديثا أكثر مما تعطي لعروض دار الأوبرا الملكية التي يعدها كيري مدللة وتحظى بالرعاية إلى حد مُروّع. لقد ابتدأ هدم جدران التمييز بين الثقافتين الرفيعة والوضيعة، وردّ مسؤولية إعطاء حكم القيمة على المستهلك، التي يمدّدها كيري ويقوم بتوسيعها إلى حد منطقي أقصى، منذ عقود خلت.

إذا كانت الصحف وكُتّاب المراجعات أعطوا اهتماما أكبر للثقافة الشعبية، خلال السنوات الأخيرة، فإن أقسام العلوم الإنسانية في الجامعات قد فعلت ذلك أيضا. كما أن "الدراسات الثقافية" تقوم بدور هام وأساسي، لا كفرع مستقل من فروع الدراسة فقط بل من خلال تأثيرها الواضح في دراسة الآداب والفنون. وهكذا فإن الاختلافات في التسلسل الهرميّ بين الرفيع والوضيع، الجيد والسيئ، قد بدأت في التحلل، لربما بسبب تحاشي طرحِ السؤال المتعلق بالنوعية والجدارة تماما. إن النصوص والآثار الصُنعيّة والعروض تُؤوّل وتُحلّل انطلاقا من وجهة نظر تسعى إلى فك مغاليق المعايير والقواعد الاجتماعية، والعثور كذلك على المواقف التي تحمل الشَفْرَة الرمزية التي تعبر عنها تلك المعايير، لا من خلال الحكم على قيمتها وتقدير أهميتها كإبداعات مستقلة مكتفية بذاتها. تنزع الدراسات الثقافية إلى غضّ الطرف عن نوعية البناء أو الإنجاز الفني للعمل الذي تدرسه. إنها تهدف إلى استخدام النقد لغايات سياسية، لا غايات جمالية، للكشف عن طرائق عمل الإمبريالية، أو العرقية، أو الأبويّة Patriarchy. بل إن الباحث في الدراسات

الثقافية عادةً ما ينظر بعين الشك إلى فصل الدراسات الجمالية عن السياسة بوصفها هي نفسها شكلا من أشكال المناورة السياسية. وقد تكون الدراسات الثقافية، كفرع من فروع الدراسة الأكاديمية، شاركت مجلة سماش هتس Smash Hits اهتماماتها أحيانا، لكن محور تركيزها كان إلى حد بعيد أكثر انشغالاً بالجانب السوسيولوجي، وأكثر تسييسا مما كان ليفيس سيسمح به في Smash Hits أو في أي مكان آخر.

من نواحٍ عديدة، فإن الانعطافة السياسية في الإنسانيات، والانفتاح الذي أحدثته على الدكّان المغلق الخاص بـ"الأدب العظيم"، قد أدت خدمة بحثية أغنت كثيرا الثقافة العالمية. فمن الذي يجرؤ على عدم الترحيب بإعادة اكتشاف الكاتبات المنسيّات دونِ وجه حق، أو بالجهود التي بذلت لسماع الأصوات المهمّشة والتي جرى إسكاتها وشكّلت قطاعا واسعا من الدراسة الأكاديمية في السنوات الأخيرة؟ علاوةً على ذلك، فقد ساعدت الدراسات الثقافية في استعادة التاريخ والسياق إلى دائرة الاهتمام مجددا. لقد عملت أجيالٌ من النقاد الشكلانيين Formalists والجدد New Critics على تجاهل الفترة التاريخية التي كُتب فيها النص، وكأنهم ينفضون الغبار عن نصوص هيروغليفية مقدسة. فهم لم يشددوا على القراءة المتفحصة الدقيقة "للنصوص بحد ذاتها" فقط، بدلا من فهمها في سياق لحظتها الاجتماعية، بل إنهم نزعوا إلى رؤية الثقافة والمجتمع بوصفهما أمرين محليين زائدين عن الحاجة يحيطان بالطبيعة البشرية الأساسية التي لا تتغير، وكأن تجارب وسيط مالي في نيويورك، وقِنٍّ من أقنان العصور الوسطى، وهنديٍّ من هنود الآزتيك، متماثلةٌ في الجوهر. بكلمات أخرى، فإن "قيمة" الفنون بالنسبة للشكلانيين والنقاد الإنسانويين Humanist Critics يمكن العثور عليها في الحقائق السرمديّة والكونيّة "للشرط الإنساني". لقد كانت تلك الحقائق خاصةً بمعنى العيش، أكثرَ من كونها متعلقةً بالعيش في مكان وزمان محددين، وهو ما يقيم في أساس عظمة شكسبير ودانتي.

إن التشديد على "التقليد العظيم" Great Tradition والجهود المبذولة لتسوية مسألة "الآثار المعيارية العظيمة" Canon في الفن والأدب، التي شغلت نقادا مثل ف. ر. ليفيس، بحاجة إلى مساءلة دون شك. ينبغي أيضا مساءلة الافتراضات الإنسانوية الشائعة التي تقول إن القيم ووجهات النظر الخاصة بالثقافة الغربية تمثل شرطا إنسانيا لازمنيا ساميا متعاليا. لكن ردّة فعل الجيل التالي، المهووسة بمبدأ الراديكالية، انساقت

وراء التبرؤ من فكرة القيمة الجمالية وتجاهلها تماما. لقد أصبحت الأفكارُ الخاصة بالتميز والتفوق والمعاييرُ الخاصة بالفنون بلا معنى، سطحيةً وشكليةً، أو حتى متواطئةً مع إسكات الأصوات المهمَّشة في المجتمع. كذلك جرى التأكيد على أن أحكام القيمة ذات طبيعة ثقافية مصطنعة، وليست جوهرية بالنسبة للأشياء نفسها. ففي الجامعات مثلا، نشأ أحيانا عن الحملة ضد "التمييز" السلبي، العرقي أو الجنسي، "تميزٌ" من نوع آخر يتصل بعملية التفحص وإصدار الأحكام.

كان ضروريا إذن أن نفتح نطاق النصوص المعيارية "للفن العظيم"، وكذلك أن نضرب صفحا عن مفهوم السمات الموضوعية، لكي نسمح بدخول الأصوات المهمشة التي استبعدت من قبل. كان من الضروري أيضا تجديدُ المعايير التي يتم استنادا إليها إدراج الأعمال في دائرة "الفن العظيم"، وتجديدُ مفهوم أمهات الكتب بحيث يتم الالتفات أكثر إلى الأشكال الأدبية غير التقليدية مثل اليوميات والرسائل. إن من المثري، لا على الصعيد السياسي فقط، بل على الصعيد الجمالي كذلك، أن نسمع تلك الأصوات المستبعَدة، وأن نرى كيف جرى توسيعُ حدود الشكل والتقليد وتنسيبُها. ففي الوقت الذي توصلت فيه قائمة النصوص المعياريّة، ذاتُ الطبيعة المتزمتة غيرُ القابلة لدخول النصوص غير المعيارية بيتَ أمّهات الكتب، إلى تسوية قضية النوعيّة والجدارة الفنية على صعيد التراتبيّة الهرميّة، فإنها، ومن نواحٍ عديدة، لم تكن تهتم أبدا بعملية التقويم. ينبغي أن تكون قائمة النصوص المعيارية مرنةً وقابلة لإعادة التشكيل، لأن "القيمة النوعيّة" لا تمتلك طبيعة سرمدية غير متحولة، بل إنها على النقيض من ذلك تمر بطفرات خلال عملية التطور الثقافي للمجتمع.

على كل حال، فإن الدعوة للتخلص من فكرة القيمة النوعيّة والنصوص المعيارية Canonicity، باسم شمول نصوصٍ أكثر وباسم التعددية السياسية كذلك، هو اقتراحٌ مختلفٌ تماما. لسوء الحظ فإن الدراساتِ الثقافية تميل إما إلى تجاهل سؤال "القيمة" الأدبية أو الشكلية أو "إصدار حكم القيمة" أو إلى إظهار عدائها العمليّ لكل ذلك. ينبع هذا العداء من فكرة أن "تشكيل النصوص المعيارية" Canon Formation قد جرى التلاعب به لصالح النصوص القوية والمدللة على حساب الأصوات المهملة والمقصاة التي كانت غائبةً بصورة ملحوظة عن التقاليد المقبولة والمرعيّة في الأدب والثقافة. لكن مهما كان

تصحيح بعض عمليات الحذف والإقصاء في مجمل النصوص المعيارية التقليدية ضروريا وجديرا بالثناء، فقد كان للتركيز السياسي أثرٌ ثانويٌّ غيرُ مرغوب. فالسؤال الذي يمثل موضع اهتمام جمهور القراء - "هل هذا الكتاب/ العمل الفني يستحق اهتمامي وصرف وقتي عليه؟ هل هو جديرٌ فعلا بالقراءة؟"- لم يكن جوهر ممارسة المنظر الثقافي.

كان من الضروري والمجدي بالنسبة للتاريخ والسياق، إذن، أن تتم العودة إلى دراسة الأدب ونقده. فتجاهلُ المظاهر الاجتماعية والسياسية لقصيدة ما، بالتركيز على تفعيلة شعرية هي الدَكْتيل dactyl مثلا، قد يفقر هذه القصيدة. لكن مع اعتناق ظاهرة الدراسات البينيّة التي تعتمد تداخل التخصصات Inter-disciplinary، اتخذت الحركة الاتجاه المعاكس تماما لهذا التوجه. لم يكن التاريخ هو ما تم حمله إلى أرض الفنون، في مناورة يمكن لها أن تغني الفنون وتعطيها دلالة جديدة، بل إن الفنون هي التي جرى حملها، قسرا وكرْها، إلى أرض التاريخ. ما حدث هو أنه لم يتم استدعاء التوترات الاجتماعية والسياق المضطرب في بدايات القرن السابع عشر ليساعدنا في فهم الدراما اليعقوبيّة Jacobean Drama، والاستمتاع بها، بل تمّ توظيف الدراما اليعقوبيّة لتساعدنا في فهم ديناميّات السلطة في القرن السابع عشر. تعني الدراسات البينيّة Interdisciplinarity، في أحسن حالاتها، توظيفا استراتيجيا للسياسة، أو التاريخ، أو السوسيولوجيا، أو الفلسفة، لضمان مقاربة أفضل للموضوع محلّ الدراسة، وهذا الموضوع في حالة الدراسات الإنجليزية هو الأدب. لكن النتيجة في العادة هي أن الإنجليزية ببساطة كانت مجرد حدٍّ خارجي للاختصاصات الأخرى. وبما أن الدراسات الإنجليزية قلّلت من أهمية موضوعها المدروس فقد أصبحت مجرد وسيلة مرنة مقبولة، غريبة وغير عادية، لممارسة دراسة التاريخ الاجتماعي أو السياسي، ذاتِ تلاوين تقنية ماركسية للكشف عن التوترات الأيديولوجية في النصوص المدروسة. هذا النوع من المقاربة أحدث أثرا ثابتا مستمرا في قطاع واسع من النظريات الأدبية النقدية المسيّسة التي ازدهرت في الجامعات في سبعينيات القرن الماضي من النسويّة إلى دراسات العِرْق Ethnic Studies إلى دراسات ما بعد الاستعمار Post-colonialism.

في هذه الفترة، يمكن القول إن الدراسات الإنجليزية قد عانت مما يسمى "أثر راتنر" Ratner Effect، وهو مصطلحٌ شاع بعد الفضيحة الاجتماعية التي سبّبها تاجر

المجوهرات الكبير الذي سخر علانيةً من نوعية المنتجات التي تنتجها شركته، وهو ما أدى، من ثمّ، إلى هبوط كبير في أرباحه. فلا أحدَ كان أكثر حرصا على التقليل من أهمية الأدب من أساتذة الأدب وممارسيه من المتخصصين. في حملتها للتأكيد على أهميتها وضرورتها الاجتماعية والسياسية، وبسبب شعورها بالإحباط من طبيعتها النخبوية السابقة، أضعفت الدراساتُ الإنجليزية مكانتَها ومصداقيتَها. فعندما يعلن ناقدٌ بارز مثل جون كيري أن "ما يعتقده النقاد بخصوص هذا العمل الفني أو ذاك هو بالضرورة شأن شخصي ذو أهمية محدودة"، فإننا بالتأكيد واقعون في دائرة "أثر راتنر" (2005، ص: 167). إذا كان النقاد يقولون هذا عن النقد، فلماذا نستغرب إذن فقدان جمهور الناس اهتمامهم بالنقد؟

تفسر التطورات الأكاديمية والاجتماعية، التي قادت إلى هذا الوضع، التراجعَ الكبير في المكانة العامة للنقد الأكاديمي، بصورة جزئية. ولهذا السبب فإن مقدمات الروايات الكلاسيكية هي من بين الفضاءات القليلة التي تظهر فيها أسماء الأكاديميين بين دفّتي كتاب يقرؤه الجمهور العام غير المتخصص. لكن هذا الأفق النحيل الضيّق يواجه هو أيضا ضغطا متزايدا. فقد بدأت دار فينتيج Vintage إصدار سلسلة جديدة من الروايات الكلاسيكية، لمنافسة دار بنغوين، لكنها قررتٍ أن تطلب من صحفيين وروائيين، لا أكاديميين، كتابة "مقدمات" لها. وهذا مؤشرٌ دالٌ بالطبع على المواقف الراهنة من الخبرات الأكاديمية في الأدب. فهل تفسر التحولات في مجال دراسات اللغة الإنجليزية، خصوصا فيما يتعلق بإدارة الظهر لحكم القيمة، ولو جزئيا، هذه المواقف؟

أبدى أساتذة الإنجليزية في المملكة المتحدة وفي أمريكا حرصهم على التخلص من وضعيّة الطُفيليّ، التي يوحي بها عملهم، وأن يظفروا بفرصة كتابة أعمال ذات ضرورة للمجتمع. وفي الوقت الذي كانت فيه الفنون والجامعات تتعرض للهجوم من قبل الأيديولوجية الثاتشرية Thatcherite، التي طالبت بأن يثبت التعليم جدارته في السوق، كانت الإنجليزية، للأسف، تظهر إشارات قوية على إحباطها واستسلامها فيما يتعلق بجدارتها وأهميتها. لقد تمت، في كثير من الأحيان، مقاومةُ النزعة النفعيّة Utilitarianism الاقتصادية اليمينية في المقابل بنزعة نفعيّة سياسية يسارية أعلنت عن نفسها بوصفها نقيضا لكنها كانت، ومن نواحٍ عديدة، القرينَ السريَّ لتلك النزعة

اليمنيّة. كلاهما طالبَ الثقافةَ بالدفاع عن نفسها أمام محكمة النفع والفائدة، وكلاهما سخر من الطابع العام غير المتخصص للدراسة الأدبية التقليدية وعدم كفايتها. وقد تساءل المنظِّر الأدبي اليساري تيري إيجلتون Terry Eagleton في إحدى المرات هل أننا نحتاج حقّا، في عصر الأزمات الاقتصادية والتسابق على التسلح النووي، إلى كتابة دراسة أكاديمية أخرى عن جورج كراب George Crabbe. لكن السؤال نفسه يمكن أن يُسأل أيضا من قبل أعدائه في صفوف اليمين.

لا تستطيع الإنجليزية والفنون الجميلة الكفّ عن النظر بحسد إلى السحر المُغوي الذي تتمتع به الدراسات الثقافية، لما اشتهرت به من التزام سياسي. أما كلمة "أدب" نفسها فقد راكمت سمعةً سياسية سيئة لارتباطها الوثيق بما يُنظر إليه باحترام كبير في التراث والتقليد. في كتابه التعليمي، المؤثر على نطاق واسع، النظرية الأدبية: مقدمة Literary Theory: An Introduction، يعلن إيجلتون أن "أي شيء يمكن أن يكون أدبا، وأن أيّ شيء ينظر إليه، دون مساءلة، بوصفه أدبا لا تتغير طبيعته كشكسبير، يمكن أن يكفّ عن أن يكون أدبا." (1983، ص: 10). نتيجة لهذا الرأي بدأت الدراسات الأكاديمية وكتب المختارات تضع مكان كلمة "أدب" كلمة "كتابة"، وهي كلمةٌ لا تتضمن بعدا دلاليا غير مرغوب فيه بخصوص علاقته بالتحيز ذي الطبيعة التقويمية. يتمثل التغير الذي سلّط الضوء على الطبيعة العصرية لهذه الكتب، وانتمائها إلى الموضة السائرة، وأنها في الوقت نفسه تحرص على تسجيل واقع مجموعة اجتماعية أو مرحلة تاريخية، في كونها لا تصدر أحكاما على القيمة أو الجدارة الثقافية الخاصة بما تدرسه.

لكن التعامل مع الأدب بوصفه وثيقة اجتماعية، رغم أن ذلك يمنح النقاد الشعور اللحظيّ بهالة المؤرخ الاجتماعي، يقوض أرضية الاختصاص التي يقفون عليها. ففي هذه الحالة ما هي ضرورة أقسام الأدب المتخصصة؟ لماذا لا نحولها كلها إلى أقسام للدراسات "الثقافية" دون إعطاء أيّ قيمة كبيرة للتمييز بين النصوص المعيارية وغير المعيارية؟ إن المشكلة كامنة، رغم ذلك، في أنه في حال مغادرة "الأدب" سوف يأخذ معه الناقد "الأدبي" ليحل محله عالم الاجتماع أو المنظر الثقافي المقيم على هامش التخصص الدراسي المستعار. دون وجود "أهمية خاصة" للدراسات الأدبية، أو بالأحرى ما يبرر وجودها، فإنها لا تعود، من ثمّ، متطفلة على الأدب والفن (أي على "الشيء الحقيقي")،

بل إنها تصبح خادمة فقيرة في بلاط تخصصات دراسية أخرى. لقد كفّت عن كونها غايةً في حد ذاتها، وأصبحت مجرد وسيلة، أداةً للاستعلام الأكاديمي أكثر من كونها موضوعا له. فلا عجب إذن، ويا للمفارقة، أنه في عصر تزداد فيه أعداد طلبة الإنجليزية في الجامعة، فإن عشاق الأدب، أو الجمهور المتعطش لحركة التنوير الأدبي، لا يلقون بالا لما ينتجه الأكاديميون المتخصصون في الأدب.

إن من المثير واللافت أيضا أن النقاد الذين يصدرون أحكام قيمة، ويبدون احتراما كبيرا لعملية الخلق الأدبي، مثل دينيس دونوهيو Denis Donoghue وجورج شتاينر George Steiner وهيلين فندلر Helen Vendler، ظلوا يتمتعون بمقروئية واسعة خارج الوسط الأكاديمي. لكنِ التواصل الأكاديمي مع الجمهور المتعلم الواسع، خارج البرج العاجي، أصبح بعامة أقلّ تأثيرا وقوة في هذه المرحلة. كان في إمكان عملية خلخلة التمييز بين الفنون الرفيعة والشعبية، التي قامت الدراسات الثقافية بتطويرها، أن تؤدي إلى زيادة اهتمام السوق والجمهور العام بالكتب النقدية. ما منع هذه الزيادة من الحدوث هو أن الثقافتين الرفيعة والشعبية دُرستا في الجامعات بطريقة نفعيّة استعمالية بصورة أساسية. لقد سعت هذه الدراسات إلى التأكيد على السياق الاجتماعي المقيم في أساس هاتين الثقافتين، متجنبة الأسئلة الانطباعية المشحونة حول النوعية والإنجاز الإبداعي، وهي أسئلةٌ يمكن طرحها على الثقافات الشعبية بقدر ما يمكن طرحها على الثقافات "الرفيعة" المتفق بشأنها. كان هذا الحذف عاملا من بين عوامل أخرى أدت إلى تقلص الاهتمام العام بالكتابات الأكاديمية عن الثقافة. ففي ذروة الوقت الذي أصبحت فيه المناهج تضمّ طيفا واسعا ممثلا للثقافات المختلفة أصبحت الدراسات الأكاديمية للإنسانيات أكثر تقوقعا وانعزالا، معتمدةً أكثر فأكثر على قاموسها النظري المتخصص [النخبويّ] غير المُرحّب بأحد خارج إطار النخبة الضيقة، وهو ما أدى إلى ازدياد حيرة الجمهور الواسع ولامبالاته.

تشدد التيارات المختلفة المتأثرة بالماركسية في النظرية الأدبية على الموقع التاريخي للأعمال الفنية. لكن هذه التيارات والحركات نفسها يمكن التعامل معها في إطار التاريخ وفهمُها في سياق لحظتها الثقافية. إن الشيء الأكثر وضوحا، والذي يمكن قوله عن الأشخاص المختلفين الذين دشّنوا النقاش النظري الثقافي والأدبي في الإنسانيات في بريطانيا وأمريكا –ريموند وليامز، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وفردريك جيمسون–

هي أنهم كتبوا أهم أعمالهم في فترة الثورة الاجتماعية؛ أي في عصر المطالبة بالحقوق المدنية، والتمرد الطلابي، والحملات المعادية لحرب فيتنام والداعية إلى وقف التسلح النووي، وفي زمن ظهور الحركات الداعية إلى حقوق المرأة والمثليين الجنسيين. كما مثّلت الثقافة الشعبية وفكرة ثقافة الشباب تحديا للتراتبية الاجتماعية ومفهوم الاختلاف. لقد كان ذلك العصر ممهورا بتوقيع معاداة السلطة وعدم القبول بالخضوع.

هكذا تمثّلَ التوجهُ التاريخي خلال تلك الفترة في نزعة مكافأة الراديكالية، لا بالمعنى السياسي الصريح فقط، بل بسبب قوة هذا التوجه وقدرته على التحررِ من العمليات الزائفة لأكثر عادات التفكير والفهم المتعارف عليها قدرةً على الخداع، وفضحِ زيفها، وتحدي جذور الفرضيات السائدة وما يتفرع عنها كذلك. في حالة المنظِّرين ما بعد البنيويين الفرنسيين، مثل دريدا ولاكان، فقد حفّزهم ذلك الوضع على الكشف عن المداخل التأسيسية للميتافيزيقا الغربية. بالنسبة لهم، كان من الضروري الكشف عن الخيط الأساسي الذي تشكّل منه نسيجُ الفكر الغربي كله، وقد تمثّل هذا الخيط، من وجهة نظر ما بعد البنيوية، في اللغة. جنبا إلى جنب مع أكثر الحركات السياسية والمادية صراحةً ووضوحا، تأثرت الدراسات الأدبية، على نحو عميق، بالفلسفات اللغوية الفرنسية التي تقيم في أساس البنيوية والتفكيكية. لكن حتى لو أن تلك الحركات لا تعلن بوضوح عن أيٍّ من ولاءاتها السياسية الفعلية، على الأقل بسبب شكوكها في كون الإعلان الغريزي عن هذه الولاءات ينقضُ جدول الأعمال أو الولاءات المعدّة مسبقا، فإنها رغم ذلك تستلهم أخلاقيات تلك النزعة الجذرية الراديكالية. إنها تسعى إلى نقدِ لبّ البنيات التي يمكن العثور عليها في اللغة، ومن ثمّ نقدِ إمكانيّة النقد نفسه.

إذا كان النقاد الجدد New critics قد تخصصوا في القراءة المتفحصة الدقيقة للنصوص، معارضين الاهتمام بدراسة قَصْد المؤلف والخلفيات التاريخية، فقد كانوا رغم ذلك ميّالين إلى [نوع من النقد] التكامليّ، إلى استخلاص كيفية عمل الأثر الفني بوصفه كلا. ومن ثمّ كان بوسعهم مواصلة عملهم في التثمين وإصدار حكم القيمة والتعرف على الأثر الجمالي لأجزاء العمل مجتمعة. يشير كتاب كليانث بروكس Cleanth Brooks الجرّة حسنة الصنع The Well-Wrought Urn (1956)، وهو واحدٌ من أفضل دراسات الشعر في النقد الجديد، في عنوانه إلى هذا الانشغال ذي التوجه الكلّي

holistic. في المقابل، فإن المقاربة اللغوية لحركة ما بعد البنيوية تهتم بالتحليل أكثر بكثير مما تهتم بالتركيب، بانقسامات العمل الفني المخبوءة بدلا من البحث عن شخصيته الجمالية الكليّة. تعني كلمة التفكيك Deconstruction (المرتبطة بما بعد البنيوية) عمليةً موجهة لتفكيك موضوع دراستها وتجزئته، كاشفةً عن صدوعه وتعارضاته، وعن اعتماده الشَبَحيّ على أنظمة الإرجاء والاختلاف deferred Systems في اللغة، دون أن تلقي بالا للآثار الخاصة بمجموع العمل. إنها تعارض تماما أوهام الكليّة Totality.

إن العلاقة بين التشديد على العناصر اللغوية والتأكيد على الجوانب السياسية الأكثر صراحة في الدراسات الأدبية شديدة التعقيد. فالنظريتان اللغوية والسياسية تتبنيان أحيانا مواقف معادية ومتنافرة، لكنّ هناك في الوقت نفسه قدرا كبيرا من التداخل والتأثير. ويمكن لنا أن نضرب مثلا في النظرية النسويّة ونظرية خطاب ما بعد الاستعمار Post-colonial Theory اللتين تأثرتا كثيرا بتفكيكيّة دريدا. لكن ما تشتركان فيه، رغم ذلك، هو الأخلاقيةُ الدالّة الخاصة بالراديكالية، والإيمانُ بأن المساءلة الثقافية يَنبغي أن تتحدى جذور الفرضيات والأفكار السائدة وتكشف فروعَها كذلك، وأن علينا أن ننزع حُجُب الثقافة حتى نستطيع فهم العمليات المقيمة في أساسها. وعليه، فإن كلا النظريتين اللغوية والسياسية كانتا متشككتين بصورة محددة فيما يخصّ وجود أي هالة سريّة أو لغز، أو نفحة من "القداسة" جرى إضفاؤها على الأدب والفنون منذ القرن الثامن عشر. لهذا ليس مستغربا أن لا يحمل هذا النوع من التفحّص أي احترام أو تبجيل للمفاهيم التقليدية الخاصة بالقيمة الجمالية. لقد انتقل تركيزها إلى العمليات المتعلقة باللغات النصيّة بوصفها نظاما مُقطّع الأوصال من عمليات الدلالة والمعنى Signification أكثر من كونها عملا أدبيا متكاملا كليّا. كل شيء إذن مُعرّض للنقد الجذري بصرف النظر عن كونه هو نفسه ذا طبيعة جذرية، كما أن على كل شيء أن يتعرض للمساءلة والنقض بصرف النظر عن وجود نزوع ورغبة في تحطيم الرموز والأيقونات Iconoclasm. إن دور المنظّر في الجامعة هو الانشقاقُ ورفضُ كل شيء، بصرف النظر عن وجود ضرورة للانشقاق والرفض.

ليس من المستغرب في مثل هذه الحالة أن مفاهيم مثل الجمال والخيال يجري التخلصُ منها وإزاحتُها جانبا في نظام للمساءلة يشك حتى في وجود الذات الإنسانية الفاعلة.

ولهذا، فإن الإشارة إلى القيمتين الجمالية أو الأدبية يُقصدُ منها عادةً الكشفُ عن السياق الذي شكّل تلك القيمة، وهو الموسومُ بالسذاجة، أو المُغَلّفُ بالغموض والغرابة، أو الرجعيُّ على الصعيد السياسي. مرارا وتكرارا، سارع النقاد والمنظرون، منذ السبعينيات، إلى التنبيه إلى كون القيمة الجمالية شيئا مصطنعا Constructed وليس بأي حال من الأحوال "طبيعيا" أو شيئا يخصُّ جوهرَ العمل. لربما كان علماء الجمال في القرن الثامن عشر مغرمين بالعثور على أعمدة شاهقة من الضوء المقدس، الأبديّ، في أمهات الكتب التي انتجتها الثقافة الغربية. لكن هذا الوهم سرعان ما يتبدد ويتلاشى في ضوء النظرة الشكاكة، نسبيّة الرؤية، للعديد من المعلقين في الزمان الحديث.

على كل حال، فإن النظر إلى القيمة الجمالية، بوصفها تاريخية الطابع Historisized، وكونها متعيّنةً ضمن التاريخ لا خارجه، لا يجعل منها أمرا عتيقا عفّى عليه الزمن، ولا يدعو إلى إقصائها وإهمالها من دون إعمال موضوعات المساءلة اللسانية ذات النزوع شبه العلمي. إن القول بأن الجمال هو بدعةٌ خاصة بالثقافة الإنسانية ليس نهاية الشوط في علم الجمال بل بدايته. وقد تكون القيم جميعها، أخلاقيةً أكانت أم جمالية، نتاجا اجتماعيا. ومع هذا فإن كونها كذلك لا يجعل منها شيئا مستهلكا. علاوةً على ذلك، فإن البحث الأكاديمي مشبعٌ بهذا النوع من حكم القيمة أو ذاك، حتى لو تظاهر أنه بريء من حكم القيمة. فأن يقرر المرء أن لا يكون منحازا، أو أن يتخلى عن أي غرض في التحليل، هو نفسه نوعٌ من حكم القيمة الذي ينظر إلى العمل الخالي من حكم القيمة بوصفه أفضل من ذلك القائم على حكم القيمة.

إن أساتذة الأدب الذين يشككون في حكم القيمة يصححون أوراق الامتحانات التي يجرونها لطلبتهم، ويقدمون لهم النصيحة بضرورة كتابة مقالات فصيحة معبّرة. وهكذا فإن الأستاذ عندما يحضّ طلابه على تجنب الكليشيهات والتعبيرات المكرورة لا يسعى إلى العثور على صيغة صافية، لا زمنية، من الكتابة المُجوّدة، بل إنه يعني ضرورة الإحساس بالموقع الثقافي والتاريخي للغة، والتعرف في أي موضع كانت هذه اللغة عتيقةً مستهلكة أو نضرةً ناضجة. هذا مثال يوميّ يدل على حقيقة أنهُ حتى لو كانت القيمة الأدبية منغرسة في خصوصيات الزمان والمكان، فإن ذلك لا يجعلها عشوائية أو متصلة ببساطة بالذوق الشخصي. إن كون القيم مشتقةً من الثقافة قد يجعلها أكثر مراوغة

وأصعبَ في التفسير من قوانين الفيزياء، لكن ذلك لا يجعلها غير حقيقية. ومع أن العديد من المتخصصين في علم الأخلاق يُقرّون أن القيم الأخلاقية "صنعتها" الثقافة الإنسانية، فإن ذلك لا يقودهم إلى الاستنتاج مباشرةً أن أحكام القيمة الأخلاقية ذات طبيعة عشوائية وأنها متغيرة بتغير "عين الرائي".

III

منذ الأيام الأولى التي قامت فيها الجامعة بإدخال الدراسات الإنجليزية في مناهجها كان هناك عدمُ ثقة بردّ الفعل الفردي كمقياس لأهلية العمل الفني وأهميته – فالرأي الشخصي عادةً ما يحمل معه بذرة عدم المسؤولية والخفّة، ولا يتمتع بالرؤية الأكاديمية الحصيفة الدقيقة التي كان مؤسسو فرع الدراسات الإنجليزية يحاولون التشديد عليها. هذا واحدٌ من الأسباب الكامنة وراء السعي إلى إيجاد مقرر دراسي "موضوعي" وخارجي يتكون من أعمال أدبية كبرى، بدلا من مقرر دراسي مرن ومتغير. لكن إحلال الفكرة التي تقول بأن كل قيمة جمالية هي من أعمال الخيال، عشوائيةٌ، وذاتُ طبيعة نسبية، محلَ الفكرة الأخرى التي تقول إن القيمة الفنية تنبع من داخل العمل نفسه، وهي ذاتُ طبيعة لا زمنية، أوجد خلافا زائفا داخل ميدان علم الجمال، بقدر ما فعل في ميدان علم الأخلاق. ففي المسافة الفاصلة بين هاتين النهايتين القصويين في الحلبة – حلبة علم الجمال وعلم الأخلاق– نشب الجدل بين الفلسفات الحديثة جميعها التي اشتغلت على حكم القيمة.

لا أرغب في القول إن المقاربات الخاصة بحكم القيمة تدور ببساطة حول الشيء نفسه. فكما سنرى في الفصل التالي، فإن الآراء الخاصة بما يشكل "القيمة" في الفن، ومن ثَم تلك المتصلة بغاية النقد وغرضه، متعددةٌ وقد تطورت عبر قرون جنبا إلى جنب مع التحيزات والافتراضات والأيديولوجيات الخاصة بكل مرحلة. إن القيم الفنية، مثلها مثل القيم الأخرى، تخضع لعملية توسط ثقافي Culturally Mediated. لكن جون

كيري يتجاهل هذا التوسط عندما يجادل بالقول إن القيم الفنية ما هي إلا شيءٌ خاص بالتفضيل الشخصي. إن موقفه مبنيٌّ على تعارض زائف. فهو يجادل أنه ما دامت القيم "التي تكتسب قيمتها من داخلها" لا يمكن أن توجد دون وجود مُصادقَة ذات طابع تقديسي فإن القيم جميعها، كما يقول، تعتمد في النهاية على ما أفضّله أنا شخصيا أو ما تفضّله أنت. ومع هذا، فها نحن نعود ثانيةً إلى قانون الثالث المرفوع The Excluded Middle، وكأن الخيار الوحيد هو المفاضلة بين القيم المطلقة أو القيم الشخصية. ليس هناك مكانٌ في تحليل جون كيري للقوة التأسيسية الفاعلة التي تمتلكها الثقافة. إن المواقف الاجتماعية والثقافية والأيديولوجيات، التي نحن جميعا غارقون ومستغرَقون فيها بالضرورة، هي بالنسبة له مجرد طلاء أو طبقة رقيقة خارجية يمكن أن نضعها أو نستغني عنها حسب رغبتنا.

لكن الثقافة، وما حدث في سابق الزمان، والتاريخ، والموروث والتقاليد، والأحكام المشتركة المتفق عليها بين الأفراد عبر العصور، تؤثر جميعا على عناصر الحكم الجماليّ، وبصورة حاسمة كذلك على معاييرنا الخاصة بعملية التقويم. إن ذائقتنا الفردية لا تعمل في الفراغ. كما أن الحضارة لا تشبه مطعما ندخله فنتصفح قائمة الطعام فيه كما نشاء، فقد ولدنا ضمن تلك الحضارة وقامت هي بتشكيلنا. فإذا لم تكن القيم من عند الله، فهذا لا يعني على الفور أنها ببساطة ذات طابع شخصي. يعيش الناس حيواتهم في مجتمعات تتشكل هي نفسها من عائلات، وطبقات، ومجموعات، وجماعات. وهذه الخبرات الجماعيّة تؤثر بعمق في الأذواق، والأحكام، والتفضيلات، والافتراضات، والقيم الخاصة بالأفراد.

يبدو كيري وكأنه لا يشترك مع مارغريت ثاتشر في عدائها للنخبوية الفنية artistic elitism فقط، بل إنه يتفق معها كذلك في إعلانها سيئ السمعة حول عدم وجود شيء اسمه "المجتمع". فحتى لو لم يكن هناك أساسٌ سام أو مقدس لقيمنا، فإن الثقافة (بمعناها الاجتماعي لا الفني) تتخلل المجال الذي نطلق منه أحكامنا، كما أنها تمنع تلك الأحكام من التحول إلى مجرد اختيارات عشوائية. قد يكون لأحكام القيمة – على عكس العبارات التي تصف الأشياء الحقيقية – أبعادٌ ذاتية، لكن هذا لا يجعلها مجرد نزوة. وقد تكون القيم نسبية، لكن ذلك لا يجعلها عشوائية الطابع.

من ناحية أخرى، فلو أن الأمر تعلّق بحياتنا الأخلاقية – التي أظن أننا سوف نكون أقلَّ قبولا للقول بأنها شأنٌ من شؤون "عين الرائي" – فإن ذلك لن يكون مُقبولا أبدا. يتمسك كيري بالقول إن كل أحكام القيمة (أخلاقيةً أكانت أم جماليةً) تخص الشخص الذي يصدر حكم القيمة أكثر من كونها تتصل بالصفات الموضوعية الخاصة بالموقف نفسه. فكما أن أي شيء لا يمكن أن يكون "جميلا" في جميع الأوقات وفي جميع الأماكن، فلا يمكن أن يكون "جيدا" في كل الأوقات والأماكن. يدعي كيري أنه في اللحظة "التي نكف فيها عن الإيمان بإله، فإن الأسئلة الأخلاقية، مثلها مثل الأسئلة الجمالية، تصبح موضع خلاف إلى ما لانهاية" (2005، ص: 172). ولكي يثبت صحة ما يقوله، يستعرض كيري الخلافات حول المسائل الأخلاقية المتعارضة المتعلقة بعقوبة الإعدام وموضوع الإجهاض.

لكننا، بعيدا عن مثل هذه الأمور المُختَلَف بشأنها، نعثر على كثير من عناصر الإجماع على المسائل الأخلاقية في مجتمعاتنا. إننا نؤمن جميعا، تقريبا، أنه ليس من حقنا، وليس من العدل، أن نسبب المعاناة والألم غير الضروريين للآخرين، أو نستغل الضعفاء أو نهملهم، أو نتدخل في الحريات الأساسية للآخرين، أو نهمل الفقراء وكبار السن. ومن الجدير بالإشارة، كذلك، أن هناك قدرا كبيرا من الإجماع الجمالي، حتى لو كانت ردود أفعال الأفراد تجاه الأعمال الفنية متباينة. ومن ثَمّ، فإن أطروحة كيري حول القيمة هي بوضوح غير كافية لتدعم أي تحدٍ طموح لمثل هذا الإجماع. مُسلّحا بمثل هذه الأفكار، كيف يستطيع كيري أن يجيب عَلى السؤال الذي يطرحه دبليو. إتش. أودن W. H. Auden "إذا كنت مقتنعا أن النازيين على خطأ، وأننا على حق، فما الذي يجعل القيم التي نؤمن بها صحيحة، وقيمهم غير صحيحة؟" إذا كنّا لا نستطيعِ اللجوء إلى بعض الفهم والمعاني المشتركة والأساسات الثقافية التي تجعل عملا فنيا أفضلَ من آخر، فإننا لا نستطيع القول إن اختيارا أخلاقيا ما هو أفضلُ من اختيار أخلاقي آخر. هناك بالتأكيد أسباب مقنعة أكثر لاختياراتنا الأخلاقية.

بالطبع، إن علم الأخلاق Ethics هو حقل مختَلَفٌ بشأنه، فالأخلاق تتغير تبعا للمجتمعات والظروف المختلفة. فنحن لم نعد نؤمن بالأخلاق التي تبرر حرق الساحرات، أو تلك التي تسمح بعرض المرضى عقليا أمام الجمهور العام. إن القيم الأخلاقية، مثلها

مثل القيم الجمالية، طارئة ومشروطةً ثقافيا culturally contingent وذاتُ طبيعة مؤقتة. لكننا لا نستطيع أن نستنتج مما سبق أنها شأن خاص بالفرد. ولا ينبغي أن يدفعنا كون القيم الأخلاقية قد استخدمت تاريخيا لغايات سياسية مشكوك فيها إلى التخلص من مملكة الأخلاق تماما. تخيلوا لو أن شخصا قام بتلخيص القيم الأخلاقية بالطريقة التي عَرّف بها كيري القيم الجمالية: "إن العمل الفني هو أيُّ شيء يمكن لأيِّ شخص، وفي أيِّ وقت من الأوقات، أن يَعَده عملا فنيا، رغم أن ذلك الشخص قد يكون الوحيد الذي يعده عملا فنيا." (ص: 29)

بالنسبة لكيري، فإن الفعّالية الوحيدة هي القناعة الذاتية. وهذا يسمح بالقول إن الهجوم على مركز التجارة العالمي قد يكون، في الحقيقة، عملا فنيا بالنسبة للمؤلف الموسيقي كارلهاينز ستوكهاوزن Karlheinz Stockhausen (كما وصف هذا المؤلف الموسيقي الحدث بالفعل) رغم أنه وجده في الوقت نفسه عملا بغيضا. أفلا يمكن إذن أن يكون ذلك الهجوم الذي حدث في ذلك اليوم "صحيحا ومشروعا" من الناحية الأخلاقية، بما أنه كان كذلك بالنسبة لمن قاموا به وبالنسبة لآخرين كثيرين أيضا؟ كيف يمكن لكيري أن يدحض وجهة نظر هؤلاء على أسس أخلاقية، بما أن الوسيلة الوحيدة التي يمكن توظيفها في مجال أحكام القيمة هي الفكرةُ السائلةُ عديمة القوام الخاصة بالرأي الشخصي؟

إن الطريقة الوحيدة التي يمكن أن نتوصل من خلالها إلى تحقيق الإقناع هي العثور على دليل، والدليل بحاجة إلى ما يدعم صحته وصدقه خارجيا external validity. لا يعني هذا أن القيم "مطلقة" و"تكتسب قيمتها من داخلها" intrinsic، بل يعني أن وزن التاريخ، والثقافة، والإجماع الإنساني، والمساءلة الثقافية هي أثقلُ بكثير مما يمكن أن يسمح به كيري. وعلى كل حال، فمهما كانت الحضارة: ملوثةً بالبربرية، مهما كانت في أسوأ حالاتها، فقد عملت على تحديد توجهات أحكامنا الأخلاقية، والسلوكية، والجمالية. إن الكلمة التي سيستخدمها تي. إس. إليوت لوصف هذه المرجعية في الحقل الجمالي هي "التقليد" tradition. لربما تكون الأساسات الوحيدة لقيمنا متمثلة في نمو السوابق الثقافية وتعاظمها، وهو الموقف الذي يتبناه معظم الفلاسفة. لكن هذا بعيدٌ عن ذاتانيّة subjectivism كيري الراديكالية.

مع ذلك فإن الأطروحة الأساسية هي أنه حتى لو كان دعاةُ النسبيّة relativists مُحقّين في قولهم، وكانت القيم جميعها ذات طبيعة ثقافية، فإنها لا تصبح، تبعا لهذا، مستهلكةً وعملا من أعمال الرغبة، في التوّ واللحظة. إن من السهل التعامل بهذه الطريقة مع علوم الجمال لأن حظوظها، بالمقارنة مع علم الأخلاق، تبدو ضعيفة. لكن حتى أكثرُ فلاسفة الأخلاق صراحةً وتحمسا للنسبيّة الأخلاقية لا ينزع إلى التسامح بشأن المبادئ والممارسات الخاصة بالأخلاق. قد تكون القيم ثقافية، وغيرَ مُخلّدة، لكن ذلك لا يخوّلنا أن نكون لا أخلاقيين وغير مؤمنين بالأخلاق. هذا لا يؤدي بالطبع إلى القول إن قيم الصواب والخطأ المناسبة لشخص ما هي بنفس صحة قيم الصواب والخطأ المناسبة لشخص آخر. في إمكاننا، بل إن علينا، أن نختار لأي درجة نُفاضِل بين مختلف القيم التي يؤمن بها الأفراد. في الثلاثين سنة الأخيرة، جرت أبحاث مكثفة في التفكيك وفلسفة اللغة حول معنى المعنى. وربما حان الوقت لنكرس اهتمامنا لبحث قيمة القيمة value of value.

لقد أصبح النظر إلى القيم الجمالية كشيء من أعمال الخيال، كشيء شخصيّ، على أحسن الأحوال، أو أنه ضارّ ومؤذ ثقافيا، على أسوأ الأحوال، واسعَ الانتشار في دراسة الأدب في الجامعات. وأودّ أن أجادل بالقول إن هذا النوع من النظر جاء على حساب الصلات المتبادلة المُثرِية بين جماعتي البرج العاجيّIvory Tower وغْرَب ستريت Grub Street، بين النقدين الأكاديمي والصحفي. ومع ذلك، فإن عليّ أن أشدد هنا على أنني لا أحمّل مسؤولية موت الناقد العام ببساطة لـ"النظرية". ففي أثناء الموجات المتشنجة التي سرت في أعطاف دراسة الإنسانيات خلال السنوات الثلاثين الأخيرة، كان هناك هجومٌ مركّز وانفجاراتٌ موجّهة ضد النظرية وكأنها تشكل كينونة مفردة اجتاحت، للأسف، الدراسة الأكاديمية للفنون مثل عشب ضارّ في حديقة. كثيرا ما صُوّرت النظرية من قبل أعدائها بوصفها تجريدا واختزالا متجانسا متطفلا "يعترض سبيل" النقد الحقيقي. إن المُنظّرين مُحقّون بالتأكيد في ادعائهم أن سبل القراءة والنقد ليست عملا محايدا، مجردا من القيمة، وأن أولئك الذين يقولون إنهم لا ينطلقون من نظرية هم ببساطة واقعون في قبضة نظرية عتيقة غير معلنة. من المؤكد أن ازدهار النقد الأدبي، في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، قد انطلق من نظرية. لقد كان مصحوبا ببرنامج مبدئي يحدد ما ينبغي أن يكون عليه النقد – فالاهتمامُ المتفحص الدقيق للشكل

والكلمات المطبوعة على الصفحة يتماشى تماما مع قيم النقد الجديد New Criticism. لا يشبه النقد الأدبي التقبيل - الذي إذا فكرت فيه كثيرا فإنك بالتأكيد لن تمارسه بصورة صحيحة - بل إنه غالبا ما يتطلب معرفةً منهجية ذاتية. يتوقف أفضل النقد في العادة ليتأمل ما يمكن، أو ما ينبغي عليه، أن يقوم به، بالإضافة إلى أنه في الوقت نفسه ينجز ذلك الفعل.

لا تكفي الفكرة القائلة إن النظرية "تعترض سبيل" النقد الحقيقي، ولا أنها صعبةٌ وغامضةٌ جدا وشديدةُ التخصص، لتفسير نُدْرةِ النقد المُوجَّه للجمهور العام وانحسارِه. إن السبب الرئيسي، كما يحلو لي أن أجادل، هو في الوقت نفسه شديدُ الوضوح وشديد الصعوبة. لربما تكون دَمَقْرطة المعايير النقدية الموضوعية قد انبثقت، بصورة جزئية، من التيارات الثقافية المناهضة للسلطة، والمعادية للهرميّة الاجتماعية، في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته. لكن ازدراءَ السلطة، واحتقارَ الإيمان بالغيبيات، والقولَ بأن دور الناقد الأساسي هو النفاذُ إلى طبقات السحر والغموض في الثقافة، ونزعُ أستار المقدس، قادت أيضا إلى الابتعاد عن الفكرة القائلة بأن العمل المتخصص للناقد يتصل إلى حد بعيد بعملية التقويم وإصدار الأحكام. قد يبدو انسحابُ النقد الأكاديمي، وتقلّصُ دائرته، في تعارضٍ مع تزايد مراجعات الكتب والفنون، لكنهما كليهما ربطا أحكام القيمة الجمالية بعملياتِ التلقي الشخصية التي تقع خارج دائرة التفحّص الثقافي، والبعيدة عن أية معايير مشتركة متفقٍ بشأنها.

في الوقت الذي غادرت فيه النظرية الحديثة، من بعض النواحي، الاهتمامَ بعظمة الأعمال الأدبية، كما نرى في أوساط النقاد المتأثرين بليفيس Leavisites، فإن هناك شعورا قويا بأن الارتياب بشأن عملية التقويم وإصدار الأحكام ومفهوم الاستجابة قديمٌ قدمَ دراسات اللغة الإنجليزية في الجامعة. لقد ازدرى أولئك الذين رغبوا في إضفاء الصرامة البحثية والتجريبية على دراسة الفنون، منذ بداية القرن العشرين، المعاني الضمنيّة الخاصة بالأدب والفن الجميلين في مفهومي "التذوق" و"الاستجابة" منذ مدة طويلة. وهذا هو السبب الذي جعل أشخاصا مثل ريتشاردس Richards، وإليوت وليفيس، يتجادلون حول الجدارة والاستحقاق أو المنزلة الرفيعة اللازمة التي يمكن أن تتحول إلى معايير موضوعية ذات قوام صلب. في هذه الحالة كان هناك ضرورة مؤسسية، وكذلك أيديولوجية، يتطلبها تحول الأدب الإنجليزي إلى موضوع محترم للدراسة الجامعية يستطيع

مقاومة الاتهامات، بالرخاوة والضعف، الموجهة إليه.

للوقوف في وجه هذه الأفكار تحديدا، دشّن آي. أي. ريتشاردس نقـده العملي practical criticism، بتركيزه الشديد على القراءة المتفحصة الدقيقة القويّة للكلمات على الصفحة. لكن حتى لو كان إليوت، أو ليفيس وجماعته، مهتمين بمفهوم القيمة الأدبية، في محاولتهم وضعَ قانون للأعمال الأدبية العظيمة literary canon أو تقليد عظيم Great Tradition، فإنهم لم يقصدوا أبدا إلى فتح الباب لشيء فاترٍ رخوٍ مثل النقد المبنيّ على رد فعل الذائقة الفردية response-based، أي النقد الذي يعتمد التقدير والتخمين. لقد شدد إليوت على المفاهيم التي لا تستند إلى العاطفية المفرطة، مثل اللافردية impersonality، والمعادِل الموضوعي objective correlative في نقده. وإذا كانوا قد حاولوا اكتشاف تقليد في التاريخ الأدبي يستحق الدراسة الجدية، فقد تركّز مسعاهم على حلّ معضلة قانون الأعمال الأدبية العظيمة، و لم يقصدوا إلى توسيع النقاش حول الموضوع.

بقدر ما حاول الجيل القديم في النقد أن ينتهي إلى حل لمعضِلة عمليات التقويم وإصدار الأحكام، من خلال إيجاد تراتبيات مستقرة خاصة بالأعمال الأدبية العظيمة، فقد وضع نفسه في مواجهة مع النقد المعنيّ بالتقويم وإصدار أحكام القيمة، مثله مثل الجيل الجديد. يبدو الخط الواصل والمستمر بين الدراسات الأدبية قبل عام 1968 وبعده، ومن نواحٍ عديدة، لافتا مثله مثل التحولات التي حركتها الحماسةُ الثورية المتقدة. بالنسبة لليفيسَ (كما هو الأمر بالنسبة لماثيو أرنولد Matthew Arnold) فإن غاية الدراسات الأدبية هي تغذية الخيال الأخلاقي الخاص بمعايير الصواب والخطأ. وقد كمن النجاح الأدبي، خصوصا في الرواية، في رعاية "الحياة الإبداعية تلقائية الطابع spontaneous" والاحتفال بها. بمعنى ما، كانت إدارة الظهر لحكم القيمة الأدبي انتقالا من الاهتمام بالأخلاق إلى الاهتمام بالسياسة. لكن المبادئ الأخلاقية في كلا المُعتَقَدَين تتضمن كثيرا من العناصر المشتركة. إن أحدهما يدّعي أن القانون الخاص "بالأعمال العظيمة" يحتفل بالثقافة وتهذيب الذوق، وتوسيع آفاق الحساسية الأخلاقية لأصحاب تلك الثقافة. أما الآخر فإنه يظن أن تفكيك معايير ذلك القانون والأفكار المتصلّبة غير المرِنة، التي تُعرِّف الجدارةَ الأدبية، سوف يؤدي إلى التحرر والخلاص السياسيين ويوقظ الوعي الاجتماعي.

ثمة إذن، وفي كلا المرحلتين، الكثيرُ من العناصر المشتركة. إن تحليل لحظات التواصل الغامضة، بين مرحلة ما قبل 1968 وما بعدها، وفكّ عرى هذه اللحظات، سوف يكشف عن البذور الغائرة التي بُذرت في زمن الجيل السابق، الذي يُفترَض أنه "العصرُ الذهبي"، وأدت إلى تدمير دور الناقد العام. بصورة خاصة، فإن التحول من إصدار أحكام القيمة في الدراسات الأكاديمية الخاصة باللغة الإنجليزية تكمن بالضبط في التأكيد القوي على "القانون الضابط للأعمال الأدبية الكبيرة" من قبل النقاد الجدد في خمسينيات القرن العشرين. لقد عنى التشديدُ على "القانون الضابط"، في النهاية، الوصولَ إلى حل للمشكلة، إلى وضع "الأعمال العظيمة" في تَراتبية دائمة مستقرة، جاهزة لعمل نقد شكليٍّ قويّ يعتمد القراءة الدقيقة المتفحصة للنص. ولكون هذا القانون الضابط جامدا ثابتا كان من السهل بالنسبة للجيل التالي من النقاد المُسيَّسين، الذين لديهم شكوكٌ قوية بخصوص الأدب كله، أن يفككوا هذا القانون. ولذا فإن رفض هذا "القانون الضابط للأعمال الأدبية العظيمة" قد نُظر إليه، من بعض الجوانب، بوصفه تفكيكا ديموقراطيا، مثيرا للإعجاب، لصروح عتيقة متحجرة. وعلى كل حال، وبسبب فشله في إحلال مفهوم جديد للجدارة والاستحقاق الأدبيين محلّ ذلك التقليد الثابت المستقر، وفي تفضيله نوعا بسيطا من التحليل على التقويم والحكم، قوّضَ النقدُ الأدبي الأساساتِ النوعية الصارمة التي قام عليها. وقد مثّل هذا، وبشكل حاسم، عنصرا مفتاحيًا في فصلِ الناقد الأكاديمي عن الجمهور العام من القراء.

كثيرا ما يقال هذه الأيام إن "النظرية" ماتت، أو إنها أصبحت جزءا لا يتجزأ من نوع معين من الدراسات الأدبية، حيث يبدو الآن أن الجدل الذي دار بهذا الخصوص، خلال السنوات العشر أو العشرين الأخيرة، أصبح مهجورا عتيقَ الطراز. لكنْ هناك علاماتُ تحوّلٍ في السنوات الأخيرة، وسوف أشير إلى بعضها في الفصل الرابع. لقد وضعت حروب النظرية، التي دارت في الثمانينيات والتسعينيات، أوزارها، وأصبحت بعض الحجج، التي دافعت عنها النظرية، جزءا من ممارسة النقد الأدبي العامة السائدة. يدّل على هذا، جزئيا، الاهتمامُ المتجددُ بالروايات العظيمة canonical novel بوصفها مصدرا للتبصّر الأخلاقي والسيكولوجي والفصاحة الجمالية.

وهكذا، وبما أن التوجهات السياسية قد أصبحت جزءا من الدراسات الأدبية، فقد آن

الأوان لطرح سؤال القيم الأدبية والثقافية. إلى أي شيء تستند هذه القيم وما الذي تعنيه؟ ما الذي يكمن وراء الإنجاز الجمالي للعمل الفني؟ هل يمكننا القول، وبصورة دالّة، إنّ عملاً بعينه أفضل من عمل آخر؟ ما الذي يمكن أن تفيدنا به "نظرية القيمة"، وهي مجالٌ مزدهر في الفلسفة، بخصوص الجدارة والاستحقاق الفنيين؟ يستطيع النقد الأكاديمي، وفقط من خلال إعادة اتصاله بالمقاربات التي تعتمد التقويم وإصدار الأحكام، التواصلَ مع الاهتمامات الخاصة بالجمهور العام الأوسع في مجالات الأدب والفنون، والإسهامَ في الحقل الثقافي غير الأكاديمي.

الفصل الثاني

أسس القيمة النقدية

I

من بين المعاني المبكرة، التي لا تزال ثابتة، لكلمة "ناقد" في الإنجليزية أنها تعني ذلك الشخص الذي يبحث عن العيوب، أو يُكثر من التذمر، أو ينتقص من أفعال الآخرين، أو ينمُّ عليهم. يضع معجم أكسفورد للغة الإنجليزية The Oxford English Dictionary هذا المعنى على رأس قائمة معاني الكلمة، في الوقت الذي يصنف المعنى الذي ينصّ على أن مهمة الناقد المحترف هي التقويم الحكيم الحصيف، غير المتحيز، بوصفه معنى ثانويا. لربما يغذّي ربط معنى النقد بالنوع القوي العنيف منه، وبالسلبيّة، المعاني التحقيرية للناقد بوصفه شخصا سلبيا، كسولا، لا يتحمل المسؤولية. يدمج توماس ديكر Thomas Dekker هذه المعاني معا في مسرحيته أخبار من جهنم (1608) قائلا: "خذوا حذركم من النقاد: إنهم مثل الأسماك، يعضّون أي شيء، خصوصا الكتب". ليس من الصعب إذن أن نملأ صفحات هذا الكتاب باقتباسات تذم النقاد ومراجعي الكتب. إن صناعتهم هي التقويم ووضع التراتبيات، لكنهم يقبعون، كما رأينا في الفصل الأول، أسفل القائمة في مهنة الكتابة. ورغم أن هذا الازدراء يسبق موت الناقد، فإنه قد يخفي وراءه السبب في عدم وجود مظاهر للعزاء.

قد يذكر المعجميّ أيضا كلمة critical التي تدل على حالة طارئة حرجة، وcritique التي تمثل صيغة من صيغ المساءلة الفلسفية. إن الجذور الخاصة بأصل الكلمة عميقة ومعقدة، لكن أقدم الأصول التي يمكن تتبعها، وهي الكلمة الإغريقية Kritos، وتعني "الحَكَم والقاضي"، صمدت. وقد دلّ النقد المتخصص، منذ وقت طويل، على أكثر من مجرد إصدار الأحكام. وهو عنى بصورة ضمنية الشرحَ، والتعليق، والتلخيص، والتحليل، والتأويل، وفكّ الشفرات، وأشياء أخرى عديدة. ومع وجود البحّاثة العلماء والشُرّاح من علماء التأويل جنبا إلى جنب في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات، فقد جرى، في مرحلة معينة من تاريخه، دمجُ معنى "النقد" مع مفهوم "التفسير والتأويل" exegesis، أو شرح النصوص المقدسة وتأويلها، وهو حقلٌ معرفي عريق في ميراث البحث اليهودي – المسيحي. ومن ثَمّ، وعلاوةً على الحكم والتقويم، يمكن للنقد أن يعني إذن التأمل، أو التعليق على الفنون، والحرف البارعة، والموسيقى، والفنون المعمارية، أو أيّ منتجات أخرى من الإبداع البشري، بما في ذلك نقدُ النقد نفسه.

من بين مظاهر النقد المهمة اللافتة عادتُه المستحكمةُ في النظر إلى فاعليته وغايته ودوره الأصيل، متسائلا عن ماهيته وما هي الأشياءُ التي عليه أن يفعلها. هذا يعني أن النقد لا ينهش الآخرين فقط، بل إنه قد يستدير في الحال ويعضّ ذيلَه. إن النظرية تجري في عروق النقد، أكثر بكثير مما قد يظن الرافضون من أتباع "النظرية" الحديثة. وهذا من بين الأسباب التي جعلت النقد يزدهر في القرن الثامن عشر في الوقت نفسه تقريبا الذي بدأت فيه فروع دراسة "علم الجمال" أو فلسفة الجمال تتطور في أوروبا. لكن بصرف النظر عن الوقت الذي بدأ فيه النقد يُنظّر حول نفسه، فإن أنواع النقد جميعها تتضمن طقما من المواقف والمعتقدات، غير البيّنة في العادة، والمتصلة بالغايات والمعايير التي ينبغي أن تحكم تلك الأنواعُ النقدية استنادا إليها. يعيد النقاد الممارسون، بصورة يتعذر احتنابها، إنتاج القيم، والمعتقدات، والأيديولوجيات الخاصة بالمجتمع أو الثقافة التي يعملون ضمنها.

يكشف تاريخ النقد توجهين متعارضين: فمن جهة هناك الرغبة في إيجاد أسس صلبة ثابتة يمكن من خلالها التقويم والحكم (وقد ظلت هذه الأسس، ولمئات السنوات، تعتمد القواعد والمعايير التي طوّرها كلٌ من أرسطو وهوراس)؛ ومن جهة أخرى هناك الحاجة

لاستيعاب قيم الخصوصيّة، والقول بأن الفن تغير وتنوع، وهو بحاجة إلى الحكم عليه استنادا إلى قيم ومعايير جديدة. في العادة يبرز في الممارسة خيار من اثنين: الدفاعُ عن المعايير والقيم والتراتبيات القديمة في مقابل تلك الجديدة، أو الدفاع عن الجديدة في مقابل القديمة.

علينا أن نشير إلى تحذير ضروري في هذه المرحلة. إن كتابة تاريخ للنقد قابلٍ للصمود أمام عمليات التفحص النظريّ هو أمرٌ مستحيل. فتاريخٌ واسع وممتد مثل هذا يتطلب شكلا من التنظيم والترتيب السردي من نوع ما، واختيارا مبنيا على أساس ما يبدو مهما بأثر رجعي، كما يتطلب التأكيدَ على بعضِ أشكال الاستمرارية والتعارض المفترضة، والتنظيمَ الزمنيّ والمنطقي، وهي، إلى حد بعيد، أمورٌ تمثل افتراضات خاصةً بالحاضر. بكلمات أخرى، فإن إعادة صياغة ماضي النقد المتنوع غيرِ المنظّم، بكلّ ما فيه من نهايات حادة أو مرنة، في سردٍ متتابع منظم، تمثل بالفعل اعتناقا لنوع من الواقعية الساذجة التي ستنكرها معظمُ تياراتُ النظرية الثقافية المعاصرة.

لكن معظم تخصص التاريخ (الذي يحتاج إلى صياغة تعقيدات الماضي، الذي تم تسجيله، وفوضاه وعدم تنظيمه، وهلهلته، في شكل سردي مرتب يمتلك بداية ونهاية، سببا ونتيجة) سيتعرض للهجوم نفسه. مثلي مثل المؤرخ، أستطيع أن أدافع قائلا إن التاريخ العريض للمواقف المتخذة تجاه القيمة الفنية لا يقترح علينا الإيمانَ بأن النقد يتضمن تشابهات وتماثلات جوهرية. إن ما تصوره لنا الحكاية هو بالضبط الوضعيةُ الممزقة والمتذبذبة التي اتخذتها وظيفةُ النقد وممارستُه، وإلى أي حد استجاب النقد لفكرة المجتمع عن معنى الفن أو غايته، حتى لو كان هدفُ الفن يتمثل في لا جدواه المتألقة، كما رأينا في نهايات القرن التاسع عشر. لقد تضمّن التعليق على الفن والأدب أحكاما للقيمة على مدار العصور. إن القول، في لحظات عديدة خلال القرن العشرين، بأن الدور المناسب للناقد يتمثل في "نزاهته وحياده"، وعدمِ سماحه بترك تحيزاته الشخصية تلوّن أحكامه، هو نفسه موقفٌ يتضمّن حكم قيمة، حتى لو كان من تلك المواقف التي تفضل أن تكون متحررة من القيمة.

لكن بما أن النقد تابعٌ للفن، فإن ذلك يدعوه إلى أن يبرر غاياته، ويوضح، بصورة متصلة، الصيغة المناسبة لطريقته في التعبير. وهذا هو السبب الفعليّ الذي يكمن وراء

كون الجذور العميقة للنقد ضاربةً في أرض الأدب. إن أشكال الكتابة جميعها تستديرُ وتتفكر مليًا في أسباب وجودها. كما أن الأعمال الأدبية الأولى تشتمل على نوع من النقد الذاتي، عندما يتأمل الشاعر دلالة القصة التي يرويها، ويناقش توجهاتها، أو يدعو ربّة الشعر لكي تقود صوته أو قلمه بسلام إلى التمثيل الدقيق أو المتميز. إن هوميروس نفسه يقوم في بعض الأحيان بالتساؤل عن مصادر الإلهام الشعري، كما يتأمل موضوع هذا الإلهام وشكله المناسبين، أو الأسباب الملائمة لوجوده. يمكن أن نعثر على جذور النقد الأدبي في هذه النزعات التي تسبق البدايات المتعارف عليها لتواريخ النقد الغربي والمقيمة في الفلسفة الإغريقية (رغم أن النقد في نصوص الفيدا Vedic قد يكون أثَّرَ في الإغريق). على كل حال، فإن تاريخ النقد المتفق عليه يعود إلى أفلاطون وأرسطو بوصفهما أقدم من طوّر المبادئ الأدبية والفنية في أعمال مستقلة غير أدبية.

إن العلاقة التي ما زالت متوترة بين الناقد والفنان تتخذ الآن بداية جديدة سيئة السمعة. وهكذا فإن تأملات أفلاطون النقدية قادته إلى تأييد طرد الفنانين من جمهوريته المثالية. فبما أن الشعراء يعتمدون على المحاكاة والخيال، فإنهم يشكلّون خطر إلهاء المواطنين عن واجباتهم تجاه الدولة، عن الحقيقة المثالية. لقد صوّر أفلاطون العالم الفيزيائي كانعكاس شبحي لأفكار سماوية عُلويّة مثالية. ومن ثَمَّ، فإن إدراك صورة الشجرة، أو الطاولة، ما هو إلا مجرد محاولة تقديرية تقريبية، تشبه الومض، لمطابقة الأشكال المثالية الكاملة لهذه الأشياء؛ إنها مجرد نسخة عنها. تقع الفنون على مسافة أبعدَ خطوةً أخرى: إنها نسخةٌ عن تلك النسخة الناقصة، غير المثالية، أو محاكاةٌ لها. ومن ثَمّ، فإن الشعر والفنون، من وجهة نظر أفلاطون، تسبي لبّ المواطن وتعيقه عن إدراك الحقيقة وتحقيق الفضيلة، وتأخذه إلى أرض الخداع والوهم والعاطفة. ورغم أنه كان يشعر بالتناغم مع سحر الفنون العظيم، فإن الفلسفة، لا الشعر، كانت بالنسبة لأفلاطون هي التي تقرّبنا من الجوهر الحقيقي للأشياء. وإذا كان أفلاطون يستبق العداء القائم بين "الإبداعيّ" و"النقديّ"، وهو ما سماه في الجمهورية "العداء القديم بين الشعر والفلسفة"، آخذا جانبَ الفلسفة، فإنه يدشن أيضا التقاطعَ المعقد العتيق بين النقد المعياري evaluative criticism والأفكار التي تدور حول مفهوم الصواب والخطأ، ومفهوم الحقيقة. فخلال القرون التي تلت، وفي ميراث ممتد طويل عبر العصور، سوف يطوف النقاد بأحكامهم، في العادة، حول هذين العمودين وهاتين الركيزتين الأساسيتين، ممتدحين الأعمال الفنية، أو موجهين الاتهام

لها، لتشجيعها الفضيلةَ أو الرذيلة، أو لتحقيقها الصدقَ والاقترابَ من الحقيقة أو فشلِها في ذلك. وبقدر ما تنتمي هاتان الغايتان الخاصتان بالفن - جلاء بعض الحقيقة لنا عن العالم أو التأثير علينا لنصبح أفضل كبشر - إلى لحظتين مختلفتين وعلى مستويين متباينين من الاهتمام والتوجه، فهذه هي المعايير التي استخدمها النقاد، على الأغلب، لقياس الجدارة والاستحقاق الفنيين. من وجهة نظر أفلاطون، فقد فشلت الفنون، رغم قوة تأثيرها وفتنتها، في المهمتين معا، ومن ثَمّ، فقد استحقت المصادرة.

سوف تشجع الفكرة القائلة إن العمل الفني ذو دور هدّام، أو يقود إلى الضلال، أو أنه معادٍ للدين والتقوى، الكثيرَ من حملات الرقابة، في القرون التالية. لكن حتى أولئك النقاد في العصر الحديث الذين يوجهون الاتهام للعمل الفني لأنه يحمل رسالة سياسية بغيضة وهدّامة - مدعين أن تاجر البندقية لشكسبير معاديةٌ للساميّة أو أن المستحمّات Bathers لفراغونار Fragonard تتضمن نظرة ذكوريّة متعالية - فإنهم يحكمون على الأعمال الفنية استنادا إلى المعايير الجليلة الموقّرة الخاصة بحُسن الأخلاق والصائبة اجتماعيا. قد يكون الحكم بدور الفنون الهدّام صادرا عن سلطة قائمة، هذه الأيام، أكثر من كونه اتهاما يقصد منه التدميرُ وتشويه السمعة، لكن المحكمة في كلا الحالتين ذاتُ طابع أخلاقي.

إن النقد الأدبي، بالنسبة لأفلاطون والإغريق، تعليميٌّ وذو وظيفة توجيهية بطبيعته. إنه الدليل للمواطن يشير عليه بما يجوز أن يقرأه أو يفكرّ به، من خلال محاصرة المظاهر المتمردة العاصية، والرؤيوية، متعددةِ الأشكال، في الشعر والفنون. ولحسن الحظ فإن من جاؤوا بعد أفلاطون لم يصدروا إلا القليل من أوامر النفي بحق الشعراء والفنانين. يشدد أرسطو أيضا على الأهمية الأخلاقية والاجتماعية، لكنه يخالف أفلاطون في إعلائه من شأن الفوائد النفسية. ففي الوقت الذي يرى أفلاطون أن الفن يُلهِب العواطف والانفعالات البشرية، بصورة خطرة، يعتقد أرسطو أنه يستطيع إشباعَ تلك العواطف والانفعالات، وتنظيمَها كذلك. إن الشعر والدراما لا يحاكيان الأشياء فقط، جاعلين تلك الأشياء أقلّ واقعية، بل إنهما يحاكيان "الأفعال النبيلة" أيضا. ويمكن لهذا أن يُحدث أثرا مفيدا في المشاهدين. في كتابه فن الشعر يقدم أرسطو محاولة لتعريف "التراجيديا" التي يمتدحها قائلا إنها الأرفع من بين الأشكال الأدبية جميعها. وهو يُعرّفُ التراجيديا، في

واحد ربما من أكثر المقاطع اقتباسا في تاريخ النقد الأدبي، بأنها "محاكاة الأفعال البديعة المحمودة، الكاملة، العظيمة" التي تسعى إلى إحداث أثر من خلال "الشفقة والخوف فتؤدي إلى تطهير مثل هذه العواطف" (1996، ص: 10). توجه فكرةُ أرسطو عن تطهير عاطفتي الشفقة والخوف التشديدَ على الآثار العقلية النافعة، التي تحدثها الدراما المأساوية في المشاهدين، مزيلةً، من ثَمّ، السمومَ المدمرة لعاطفتي "الشفقة" و"الخوف" (محققة عملية "التطهير" catharsis) اللتين تنخران روح الشعب.

للمرة الثانية، يمكن القول إننا نقع على تنويعات على هذه الثيمة الأرسطية المؤسِّسَة على مدار العصور. سوف تكون هذه الثيمة مؤثرة بصورة خاصة في النظريات المتعلقة بأكثر الأنواع التي تُتخَذ موضوعا للدراسة وأكثرها إثارة للجدل، في الوقت نفسه، أي التراجيديا. لكن التشديد على سيكولوجية المشاهد، والآثارِ الاجتماعية الناشئة عن ذلك، سوف يمثل خيطا أساسيا في تاريخ النقد كله. إن الفكرة القائلة إن الفن "نافعٌ ومفيد لك"، وهو يستطيع أن يعمل كنوع من الحُقنة للروح، يمكنها إزالة ما هو سلبيٌّ وضارّ، وكذلك الإحساسُ بالقنوط أو العواطف العنيفة، قد صمدت طويلا. وهي فكرةٌ متداولة بقوة في أوساط مُنظّري التحليل النفسي في القرن العشرين. لكن الأدبَ بوصفه نموذجا علاجيّا، وفكرةَ أن الكتب تستطيع أن ترفع الروح المعنوية أو تلهم أرواح البشر، كامنان أيضا في الافتراضات الخاصة بقيمة القراءة بين أعضاء نادي أوبْرا للقراءة Opra's book club.

كان عمل أرسطو، رغم أن الكلاسيكيين الجدد قد استشهدوا به مرارا بوصفه برنامجَ العمل الذي ينبغي أن تُصنَع الأشياءُ وفقا له، ذا طبيعة وصفيّة لا إرشادية. وقد استند هذا العمل إلى مشاهدته الشخصية لعروض التراجيديا، خصوصا تلك التي كتبها سوفوكليس. ومع ذلك فإن كثيرا من النقد القديم، الذي كتبه هوراس وشيشرون وكوينتيلان Quintillan، في روما، قد تم تمثله وامتصاصه في القواعد والتقنيات المستخدمة والنصائح الموجهة إلى الكتّاب الصاعدين. يوسّع هوراس من قاعدة تصنيفات أرسطو للأشكال الأدبية، ويمدّها لتشمل القصيدة الغنائية، والهجائية الساخرة satire، والمَرثية، والقصيدة القصيرة التي تنطوي على حكمة epigram، إضافةً إلى الملحمة والتراجيديا والكوميديا. وقد أثر كتابه فن الشعر على درايدن وجونسون وبوب، من

بين آخرين كثيرين، رغم أنه يُعَدُّ أيضا من أوائل من دشنوا نوع الهجائية الساخرة وعملوا على تفسيرها والتقعيد لها. لقد حازت الطريقة المنظمة والمعيارية في التصنيف، ذاتُ الطبيعة العقلانية، في مقاربة هوراس للأشكال الفنية، على إعجاب نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر، كما فعل مفهومُه لـ"الفطرة السليمة"، ودعابتُه وحسُّه الفكه، ونبرتُه العقلانية المثقفة، الشيءَ نفسه.

ينبغي أن نشير هنا إلى علمين كبيرن من أعلام العصور القديمة وهما: بلوتينوس Plotinus ولونجينوس Longinus. فإذا كان أفلاطون قد نظر إلى الفن بوصفه عملا من أعمال المحاكاة، كما تعامل معه أرسطو كعمل من أعمال السيكولوجيا، فقد نظر إليه الفيلسوف الأفلاطوني الجديد بوصفه عملا روحيا. لا يقوم الفن ببساطة بتقليد الطبيعة ومحاكاتها (وهو ما كان بالنسبة لأفلاطون محاكاةً للأفكار الحقيقية المتعالية، مجردَ التماعات ضوء على حائط الكهف): فهو يتصل اتصالا مباشرا بأشكال العالم الحقيقي. ولذلك، فهو بدلا من أن يكون على مسافة مُضاعَفَة من الحقيقة، فإن الفنان يعود ليتصل بالأفكار الصافية الخالصة التي تشتق منها الطبيعة. ولهذا يوفِّر الجمال الفني سبيلا مستقلا لعملية التنوير الروحي.

لونجينوس (الذي كتب بالإغريقية لكنه قد يكون رومانيَّ الأصل) شخصيةٌ محورية أخرى في النظريات التي درست الأثر الذي يحدثه الفن. وقد عملت فكرته عن السامي والرفيع sublime على نقل تأثير الفن إلى مسافة أبعد من مجرد التقاليد الشكليّة أو ردود الفعل المتوقعة. وهو يصف السامي والرفيع (hypsous) بأنه "نوعٌ من الإجادة والتميز في التعبير استطاع من خلاله كتّاب النثر والشعر الكبار التفوق وحيازة الشهرة الأبدية". يعثر السامي والرفيع على التركيب المتناغم بين العناصر العقلية (noesis) والعواطف (pathos). فعلى النقيض من بلاغيي زمانه، أو في مقابل تصنيفات هوراس المتناغمة المحتشمة، عثر لونجينوس على فكرة أكثر تمردا، وأقل طواعية، تخص القيمة الفنية. إن السامي والرفيع هو العنصر التصعيديّ الذي يجعل العمل الفني أكثر من حاصل جمع أجزائه. وقد تلقى مفهوم السامي والرفيع معالجات مختلفة من قبل علماء جمال القرن الثامن عشر ومفكريه، ومن أشهر هؤلاء كانط وبيرك Burke (رغم الاختلافات الهامة بينهما). في مقابل النظام والعقل والتناغم الذي يميّز الجميل، فإن السامي والرفيع مخيفٌ،

ومثيرٌ للرعب، وخطير. لقد حمل في داخله جرثومة الفكرة التي تقول إن الفن يستطيع أن يعثر على الحقيقة في المناطق التي يعجز العقل عن الوصول إليها. ونحن نلمح مفهوم السامي والرفيع في أعمال منظرين معاصرين مثل بول دي مانِ Paul De Man وجان فرانسوا ليوتار Jean–Francois Lyotard، لأسباب أقلُّها أنه يستطيع أن يفند ما هو قابلٌ للمعرفة وما هو عقلاني، كاشفا عن عدم كفاية قوانا المفهومية وتخلخلِ عالمنا ما بعد الحداثي.

من هنا، وكما جادلت سابقا، فإن النقد متصلٌ، بصورة يصعب فصم عراها، بقيم متحولة متغيرة، لا بأحكام القيمة التي يصدرها على الأعمال الفنية المفردة فقط – هل هي "جيدةٌ" أم "سيئة"؟– بل بالمعايير والقواعد التي تصاغ منها تلك الأحكام، وهي في العادة تتكون من الأفكار الخاصة بـ"أثر" الفن "وغايته". بكلمات أخرى، فإن الأحكام المفردة تستلهم الأفكار العامة عن الفن: فكلما خدم العمل الفني غايته (الحقيقة، تقديم المثال الجيد، النهوض بمستوى العاطفة) كان أفضل. وهكذا وبسبب التحولات والانعطافات الجذريّة التي اتخذتها الغاياتُ الثقافية للفن، فإن عددا كبيرا من النقاشات والمساجلات والمعتقدات التي نشأت في القرون التالية نفخت الحياة مجددا في القيم الجمالية التي دافع عنها أفلاطون وأرسطو وبلوتينوس ولونجينوس، بحيث اختلطت وتهجّنت معا. يجري تعظيم الفن أو ازدراؤه لحمولته الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية، بسبب آثاره السيكولوجية، لقدرته الروحية على الوقوع على "الحقيقة" أو الاقتراب منها على الأقل، ولإجادته فنّ الإنشاء أو لوقعه الشديد وقدرته على إثارة الإعجاب. لقد حَوَّم الحكمُ النقدي دائما حول هذه التشكيلات (وحول التوافقات الممكنة من ثَمّ) سواءٌ كان أثر القدماء واضحا أو غير واضح.

II

ساعدت التقاليد القَرْوَسطية في الفلسفة المسيحية، في عمل مفكرين مثل هيو أوف سينت فكتور Hugh of St Victor (1078 - 1141) وبيرنار أوف تشيفو Bernard of Chevaux (1090 - 1153)، وفي عمل أهمِّهم جميعا توما الإكويني Thomas Aquinas (1225- 1274)، في تشكيل الممارسة النقدية الحديثة، على الأقل من جهة اهتمامها بالتأويل وشرح نصوص الكتاب المقدس وتفسيرها. وقد شهدت العصور الوسطى المتأخرة، مع بيترارك Petrarch (1304- 1374) وبوكاتشيو Boccaccio (1313- 1375) دمجا لبعض المبادئ الأدبية الكلاسيكية مع القواعد والمبادئ الأخلاقية القروسطية. لكن عصر النهضة، ومن خلال إعادة اكتشافه للعصور القديمة، هو الذي فتح الأبوابَ واسعةً على المُثُل الفنية الكلاسيكية العليا. قد يكون لودوفيكو كاستيلفيترو Ludovico Castelvetro (حوالي 1505 - 1571) هو أهمُّ ناقد مؤثر في عصر النهضة، من خلال تعليقاته وشروحاته على كتاب الشعر التي ظهرت عام 1570، إذ اشتغل على "وحدة" المكان والزمان عند أرسطو مقترحا نوعا دراميا يتسم ببنية شديدة الصرامة محكمة القواعد. وهكذا نظر النقاد، طوال المئتي سنة التالية، إلى الأشعار والمسرحيات القديمة بوصفها تتضمن القوانين الثابتة للفن. لقد كانت معيارا يمكن استنادا إليه قياسُ عظمة الفن. في الوقت نفسه تمَّ توجيه اللوم إلى أي انحراف عن هذا المعيار - كما في حالة نوع التراجيكوميديا الضال.

لكن الرأي الذي يقول إن الإبداع الفنيّ قد يكون شيئا مدنَّسا أو شيطانيا استطاع الصمود والاستمرار؛ فهجماتُ البيوريتانيين Puritans على المسرح في القرن السادس عشر كانت شائعة. أما السير فيليب سيدني Philip Sidney فقد نافحَ، في كتابه دفاع عن الشعر Defence of Poesie (1595)، عن المسرح، على نحوٍ معروف، واستند في دفاعه إلى أسس أخلاقية، في مواجهة مع البيوريتانيين، متذمرا في الوقت نفسه من

انتهاكات المسرح الشائعة للقوانين الجماليّة الثابتة. ومع ذلك فإن في إمكاننا أن نلمح في هذا الدفاع بذرةَ تصورٍ أكثر اتصالا بالزمن الحديث وأقلَّ صرامة وتصلّبا فيما يتعلق بالقيمة الجمالية. يجادل سيدني (1554 – 1586)، على سبيل المثال، قائلا إن الشعر أعلى مكانةً من التاريخ والفلسفة، لكونه يتجنب ذكر الحقائق الجافة التي يشتغل عليها التاريخ، كما يتجنب التجريدات الشاحبة الباردة الخاصة بالفلسفة. إنه يرى في الشعر أيضا قوةً تتجاوز الطبيعة:

"لم تزوِّد الطبيعة الأرضَ بمثل هذا النسيج الغني المزدان بالصور كما فعل العديد من الشعراء؛ بتلك الأنهار الجميلة الرائعة، والأشجار المثمرة، والأزهار زكيّة الرائحة، ولا بأي شيء آخر يمكن أن يجعل أرضنا الحبيبة أكثر جمالا وجاذبية. إن عالَم الطبيعة مصنوعٌ من النحاس، وعالَم الشعراء مصنوعٌ من الذهب." (1595، ص: 24)

في الوقت الذي يُعلي فيه سيدني من شأن الأشكال الكلاسيكية، وضرورة أن يكون الشعر مرشدا وموجِّها، فإن اعترافه بقوة الشعر وتقديرَه له يمهدان للانتقال إلى رؤية للقيمة الجمالية أكثر ذاتية، وإلى تعزيز الفكرة القائلة بأن الجمال ينطوي على حقيقته الخاصة به. وهذا هو الرأي الذي سيتبناه الرومانسيون ويعملون على شرحه فيما بعد.

إن المرء بحاجة إلى تبني معايير معينة في حكم القيمة، خصوصا في مجتمع يستطيع فيه نظام القيم، والمنطق العقلي، والتناغم، وكذلك الفن نفسه، التسببَ في إرباك هذه المعايير وإثارة البلبلة. كما أن تبجيل القدماء والإصرار على تطبيق المعايير التي وضعها هوراس كان أقلّ إلحاحا في إنجلترا بالمقارنة مع فرنسا (كورني Corneille، وفولتير). واحدٌ من الأسباب الأساسية لذلك تمثّل في وجود شكسبير (1564 – 1616) الذي استطاع، على نحوٍ رائع، انتهاكَ القواعد، لكن أحدا لم يستطع إنكار عظمته. ويمكن لنا أن نعثر على تكرر الحديث عن تغلب عظمة شكسبير على النقائص الشكلية في أعماله في كتابات نقاد بريطانيا الكبار، من جون درايدن (1631 – 1700) إلى ألكسندر بوب (1688 – 1744)، وصمويل جونسون (1709 – 1784). كان عمل درايدن، "أبي النقد الإنجليزي" حسب صمويل جونسون، محوريا في تطوير مقاربة ذات طبيعة عملية، أكثر من سابقاتها، فهو رغم كونه واعيا بالمعايير الكلاسيكية يترك مساحة معقولة للفاعليّة والحكم النقديين. إنه يشكك في الفكرة الشائعة حتى في أيامنا هذه والتي تقول إن

النقد ذو طبيعة سلبية، لكونه، وبصورة أساسية، "يبحث عن العيوب والنقائص"، "فهم يخطئون تماما حين يقررون أن طبيعة النقد هي البحث بصورة مبدئية عن النقصان. لقد كان المقصود من النقد، منذ أسسه وقعّد له أرسطو في البدايات، هو أن يكون معيارا في الحكم بصورة إيجابية؛ عملُه الأساسيّ هو ملاحظةُ العناصر المتميزة في العمل التي ينبغي أن تثير البهجة في نفس القارئ الحصيف" (I، ص: 179). لقد عمل درايدن بحكمة على تسهيل معايير البناء الفني، مركزا على الموهبة التي تستلهم روح المعايير والقواعد في الوقت الذي تنتهك فيه أحيانا حرفيّة تلك المعايير والقواعد. إن النقد الجيد يتمثل في القدرة على الحكم الجيد، وإدراكِ ما يُسعد القارئ العام (ولن تكون هذه هي المرة الأخيرة التي يثار فيها بحثُ هذا المفهوم)، والقدرةِ لا على القول إن العمل الأدبي يثير البهجة فقط، بل التمكن من تمييز الكيفية التي يحققَ فيها العمل ذلك ("ملاحظة العناصر المتميزة").

مثّلت ممارسةُ نوع من النقد تعمل فيه المبادئ الموضوعية والأعمال السابقة على إلهام أعمال فنية بعينها، لا إملاءُ نموذج معين عليها أو حبسُها داخل هذا النموذج، الإنجازَ العظيم لدرايدن والمثالَ الذي ضَربه للآخرين. لقد عمل على دمج قيم "عصر إحياء المَلَكيّة" Restoration في مقاومته لقطبين نقيضين متقابلين: السلطويّة المستبدة المتخشبة للمرحلة المَلَكية السابقة، والتي تعتنق هرمية متصلبة للأنواع، من جهة، وازدراء أي سلطة أو مرجعية في إصدار الحكم الأدبي، ما يعكس حالةَ غياب القانون في فترة خلوّ العرش Interregnum، في الجهة المقابلة. هناك قواعدُ، ولكنها مفروضة ذاتيا، محكومةٌ بسياقها التاريخي. وإذا كان النقد، في القرن العشرين، قد تجاوز دعاوى النصوص المعيارية الضابطة التي تتسم باللازمنية واللاتحول، داعيا إلى نسبوية ما بعد حداثية، وشكك في كل ما يتصل بالقيمة الأدبية، فهناك دلالةٌ فعلية لعدم قدرةٍ درايدن على الاختيار بين أمرَين.

كان المعيار الكلاسيكي محكّا فعليا ثابتا للحكم على الأعمال الفنية، كما وفر وسيلة للناقد ليكون قاضيا في محكمة استئناف تستند إلى طقم من المعايير التي يمكن التحقق من صحتها. وعلى كل حال، فإن من المهم أن نأخذ في الحسبان أن التشديد على ضرورة محاكاة القدماء، وبعيدا عن كونها عبئا على كتّاب زماننا، قد حررتهم في الواقع من

واجب كتابة حكايات وأمثولات دينية تستلهم نصوص الكتاب المقدس. على الشعراء والنقاد أن يُصغوا إلى الكلاسيكيات، فقد كان يعتقدُ أن القدماء هم الذين اكتشفوا قواعد الطبيعة ووضعوا أصول الأنواع الأدبية البَدْئيّة archetypal الثابتة والمقاومة للزمن. وكما يعبر ألكسندر بوب فإن:

"هذه القواعد الخاصة بالقدماء مكتشفة، لا مخترعة

إنها الطبيعة أيضا، الطبيعةُ ممنهجةً؛

الطبيعة، مثلُ الحرية، هي فقط مقيّدة

بالقوانين ذاتها التي هي نفسُها أوجدتها.

مقالة في النقد Essay on Criticism (1711)، II، 88 – 89.

بسطريها الشعريين المقفَّيَين السابقين، المبنيين على هيئة المَثَل والشعر الحِكْميّ aphorism، وبنصحها الحكيم لمن يريد أن يكون قاضيا في محكمة الأدب، لا تقوم **مقالة في النقد** لبوب بفحص المعايير الخاصة بالفن فقط، بل المعايير الخاصة بالنقد كذلك. إنها، لذلك، تمرينٌ في نقد النقد meta-criticism، تَقْصُر ملاحظاتها على النقاد والنقد، ولا تفحص، كما فعل درايدن، الأدبَ الفعليّ الذي كان قد كتب من قبل ويكتب في ذلك الوقت. بهذا المعنى فإن **مقالة في النقد** هي عملٌ شعري (بما أنها مكتوبة شعرا) وعملٌ نظري في الوقت نفسه (بما أنها تتأمل غاية النقد وأهدافه).

إضافة إلى كونه يضع مبادئ توجيهية على النقد اتباعُها ليكون مفيدا وفعّالا، يجادل بوب بقوة حول دور الناقد الأخلاقي والثقافي في مجتمع متحضر. على هذا النحو، فإنه يستبق اعتذارات لاحقة بحق النقد بوصفه ضامنا للقيم المتحضرة التي سيعمل مثقفون آخرون، مثل ماثيو أرنولد وتي. إس. إليوت، على تطويرها فيما بعد. إن النقد، بالنسبة لبوب، هو وسيلة للحفاظ على الحكم والتقويم الصحيحين، وضمانهما، من خلال الإخلاص لـ"الطبيعة"، والذي كان، وبما يتماشى مع معتقدات القرن الثامن عشر وقيمه (على الأقل في سياق الطبقة الاجتماعية التي عاش ضمنها بوب وكتب)، منَظّما ومرَتّبا وحكيما كواحد من سطري بوب الشعريين. إن الشعر لا يحاكي، من ثَمّ، الطبيعة، ولا يعمل على تشويهها، كما يرى أفلاطون. إنه يعيد إنتاج التناظر والتناسب في النظامِ

الطبيعي، بديع التصميم، والمقدس في نسيجه وأشكاله. لقد أصبح الفن والطبيعة، بهذه الطريقة، متوافَقين لحسن الحظ، يعمل كلاهما كبديل متناغم للواقع العنيد المنقسم في تاريخ القرن الثامن عشر. لا يمثّل الفن المظاهر الخاصة بالعالم الطبيعي فقط: إنه يؤدي الدور نفسه من عملية الخلق المنظم المرتب مثله مثل العالَم الطبيعي. إنه لا يعكس الطبيعة بصورة سلبية تماما؛ بل إنه يعيد إنتاجها بصورة فاعلة. لم تتمثل قيمة النقد وأهميته، من ثمّ، في مجرد المحاكاة، بل تمثلت، كما كانت دائما، في التقليد والتمويه mimicry.

ولد الناقد الحديث في الصالونات والمقاهي خلال القرن الثامن عشر. وقد شهدت تلك الفترة صعود نجم طبقة مهنية متمرسة اكتسبت سلطة وثروة، وشكلت كتلة تحدت احتكار الطبقة الأرستوقراطية للسلطة والامتيازات التي كانت تحوزها. كانت تلك هي الأبنيةُ السياسية المتحولة التي أوجدت الشروطَ الثقافية المعترفَ بها والتي يمكن أن ينتعش ضمنها دور الناقد الحديث. لقد ولّد تراجعُ سلطة البلاط وتضاؤلُ هيبته، وتنامي "المجال العام" للبرجوازية، نوعا من المداولات والأحاديث الاجتماعية بين المثقفين الذين انغمسوا في الحياة الحضرية والعادات وأنماط الحياة والسلوك الرفيع المهذب، والأحاديث الذكية اللبقة. كان إنشاء المجلات الأكاديمية المتخصصة، والمجلات السيّارة، والمطبوعات الدورية، مثل تاتلر Tatler التي أنشأها ريتشارد ستيل Richard Steel، وسبيكتيتور Spectator التي أنشأها ستيل وجوزيف أديسون joseph Addison، ورامبلر Rammbler لصمويل جونسون Samuel Johnson (وهي مطبوعاتٌ برهنت أنها وسائل حيوية وفعّالة لنقل الخطاب العام)، يستهدف الجمهور المتعلم. كما وفرت مثل هذه المجلات الأدبية والثقافية منصة للجدل والحوار والنقاش الثقافي والاجتماعي والأدبي. كانت منتدياتٍ ظهر فيها نوعٌ جديد من النثر غير التخييلي: أي المقالةُ الأدبية والسياسية.

اكتسبت الأحكام والتقييمات التي أطلقها كتّاب المقالات أهميةً كبيرة في منتصف القرن الثامن عشر، مع ازدياد أعداد الجماهير الجديدة المتعطشة لسماع الآراء المطّلعة العارفة في حقول الثقافة والفنون. وقد انتعشت الروح النقدية في ظل هذه الشروط. كان هناك شكوكٌ متزايدة، ورغبةٌ في تطوير حساسية معرفية متعلمة، وذوقٍ مثقف، ومنطقٍ وإدراك عقلي صحيح. كما كان هناك شعورٌ بأن الإجماع على فهم الأشياء

هو ببساطة شأنٌ من شؤون الميل المهذّب أو الهجائيّة المحتشمة، وقد ترسخت الفكرة القائلة إن الخطاب العقلاني المتحضر يمكن أن يقوم بين الأشخاص المتشابهين في التفكير متناولا الحياة الاجتماعية الحديثة، والسياسة، والاقتصاد، والأدب، والفلسفة. بدت هذه الشروط والأحوال، التي قال عنها الفيلسوف يورغن هابرماس Jurgen Habermas إنها تمثل تطور "الحقل الاجتماعي"، وكأنها قرّبت الأفراد من بعضهم في مجتمع يشترك في الاعتقاد بمنطق عقلي كونيّ وطبيعة متناغمة.

ساعد هذا كلُّه في تعظيم الجانب المتخصص في النقد الذي تحول إلى مشروع قادر على توجيه الذوق العام وتعليمه. وقد ترافق صعودُ الناقد في القرن الثامن عشر، من ثمّ، مع الاعتراف للطبقة الوسطى بأنها مُولِّدة الحياة الثقافية. ورغم رواج الإشارات الحالية، المغرورة المُدَّعية، التي تعد الناقدَ مجردَ موظف يتمتع بالمكانة والتأثير، فإن هذا التطور المبكر شكّل حركة ثقافية صعدت من الطبقات الدنيا، كطريقة في وضع اليد على السلطة والمرجعية الثقافيتين اللتين كانتا خاصتين بالأرستوقراطية وطبقة ملاك الأرض، ومن ثمّ إعادة توزيعهما من جديد. هكذا ومع انقضاء القرن الثامن عشر، ازدادت فعّالية النقاد ونشاطهم. كانوا مسؤولين لا عن تنظيم الذوق النيوكلاسيكي فقط، بل عن نشر القيم المتحضرة الخاصة بالمجتمع. في تساوق مع هذه التطورات، كان الناقد يرتكز إلى قاعدة اقتصادية معيشية صلبة. لم تعد الفنون في رعاية المعجبين الأرستوقراطيين، فالطبقةُ الوسطى أصبحت قادرة على شراء اللوحات، واستخدام المصممين والمعماريين، والتردد على المسارح وحفلات الموسيقى. كانت هذه الجماهير الجديدة، القادرة على إنفاق المال، بحاجة إلى ابتداع معاييرها الخاصة وضبطها، وهي حاجةٌ استطاع النقاد توفيرها إذ عملوا، ولنستعمل عبارة جوزيف أديسون، كـ"حكّام وقضاة للذوق"، موجهين جماهير المستهلكين إلى ما هو قيّم ويستحق الاهتمام في الفنون.

كان النقاد في تلك المرحلة كُتّاب شفرات الأسئلة الثقافية العميقة الخاصة بالقيمة، والوظيفة الحقيقية الملائمة، والتقنيات والأشكال الصحيحة للفن والأدب. وقد كانت هذه الأسئلة، التي افترِضَ أنها ثابتةٌ غير قابلة للتغير، كونيّةَ الطابع: فمعايير الذوق هي نفسها في كل مكان وكل زمان. بدت قواعد الشعر ومعاييره وكأنها تجسد القيم الاجتماعية العريضة الشاملة والتي تتمثل في التوازن، والحكمة، والوضوح، والنظام

والانضباط، والمنطق العقلي. لكن هذه الصفات كانت فضائلَ لأنها تقوم على القيمة الأولية التي تدعى "الفطرة السليمة": فالمجتمع الإنساني المتحضر المتطور يعمل في توافقٍ تام مع القواعد المنظمة الخاصة بـ"الطبيعة". لم تكن القواعد هي التي صنعت الحضارة، بل إن الحضارة المنظمة المتناغمة هي التي عملت وفقا لهذه القواعد. وقد كان من الضروري الحفاظُ على هذا التناغم من قبل أشخاص متعلمين مستنيرين في المجال العام.

III

مثّل القرن الثامن عشر أيضا مرحلة من مراحل التأمل الفلسفي. وقد تطور مفهوم الناقد كحَكَمٍ ومُقوِّم متميز للفنون في الوقت، الذي ظهر فيه علم الجمال في الفلسفة. كان الفيلسوف الألماني ألكسندر بومغارتن Alexender Baumgarten (1714–1762) هو الذي صكَّ مصطلح علم الجمال aesthetics. أراد بومغارتن لعلم الجمال أن يكون نظيرا وصنوا لعلم الأخلاق، والميتافيزيقا، ونظرية المعرفة (الأبستمولوجيا). أما فلاسفة بريطانيا في الفترة نفسها – شافتسبري Shaftesbury، وهتشيسون Hutcheson، وبيرك Burke، وكاميس Kames، وهيوم Hume – فلم يتبنوا مصطلح بومغارتن، ومع ذلك كان لديهم الكثير من الأفكار عن الجمال والذوق اللذين يتمثلان، بالنسبة لهؤلاء المفكرين، في عمليتي الخلق الطبيعي والفني. لكن النقطة المحورية في نقاشهم تركزت في العادة حول الجمال في الفن، لا الطبيعة.

كان اللورد كاميس (1696 – 1782) قاضيا اسكتلنديا، وقد حاول في كتابه مبادئ النقد Elements of Criticism (1762) أن يوجد للنقد أساسا عقلانيا في الفلسفة التجريبية وعلم النفس، مقترحا تقويما للأدب والفنون استنادا إلى قدرتها على أن تُحدث في الأذهان سلسلة منظمة من الاستجابات الانفعالية العميقة. إن النقد، الذي يعنى بتهذيب الذوق وحسن التمييز، يعمل على تثقيف الفرد والمجتمع وتهذيبهما:

"يسعى علم النقد العقلانيّ إلى تهذيب العواطف بالدرجة نفسها التي يهدف فيها

إلى الفهم. إنه يسعى، في المقام الأول، إلى التخفيف من حدّة العواطف الأنانية: فهو من خلال تلطيف المزاج وجعله متناغما، يمثل ترياقا قويا لاضطراب العواطف وعنف الرغبات: إنه يزود المرء بالكثير من المتعة العقلية التي إن تحققت فإنه لن يكون أسيرا لإغراء أن ينفق شبابه في الصيد، واللعب، وشرب الخمر؛ ولن يبدد كهولته في الطموح؛ أو يعيش شيخوخته جشعا بخيلا."" (I : ص: 16)

لنعترف أنه منذ ذلك الوقت لم يعتنق كل النقاد مُثُلَ كاميس العليا التي تحض علي الاعتدال والنزاهة. ومع ذلك، فقد كان الرجل مثالا نموذجيا لزمانه، في اعتقاده أن مآل الثقافة والتهذيب واحدٌ – أن كلٌ من تعلموا وتثقفوا على نحو سليم سوف يتوصلون إلى الأحكام النقدية نفسها. ولهذا كان في وسعه النظرُ إلى النقد كممارسة عقلانية (أكثر من أن تكون مجرد ميل فردي) يمكن دراستها كعلم. وقد بنى كاميس هذا العلم الجديد على الاعتقاد بأن في إمكانه أن يعمم ملاحظاته على السيكولوجيات والاستجابات الفردية للأعمال الفنية. لكن محاولته أن يجعل النقد خاضعا للمبادئ والقواعد العلمية لن تكون الأخيرة. ففي الممارسة العملية، كان كاميس يدافع عن الذوق النيوكلاسيكي الذي يؤمن بوجود طبيعة إنسانية كونيّة شاملة، والتي اعتقد أن قلةً قليلة من الناس، الذين يتمتعون بالراحة ووقت الفراغ ويعيشون في عصر تنوير معرفي وثقافي وهم معصومون من فساد الأخلاق، تتمتع بها.

عملُ هيوم "عن معيار الذوق" On Standard of Taste (1757) يبدو أكثرَ وعيا وإدراكا لما سيصبح فيما بعد مشكلةً دائمة: أي ما يتعلق بوضع معايير للسَويَّة الفنية وتبرير هذه المعايير، آخذين في الحسبان الاستجابات والتقييمات المتنوعة لأناس مختلفين. يشير هيوم (1711 – 1776) إلى حضور كاتب مثل هوميروس وقدرته على عبور الأزمنة، كما أنه يحتكم إلى ما يعدّه أمرا بديهيا وهو أن بعض الفنانين أفضل من غيرهم. يفعل هيوم ذلك لكي يجادل قائلا إن من الضروري تعليمَ الذوق وتهذيبَه. ففي الوقت الذي يُعدُّ فيه الاطلاع الواسع على الفنون ضروريا بالنسبة للناقد المثقف الحكيم، فإن هيوم يجادل أن على الناقد أن يقدم مقاربته للعمل الفني دون أي "تحيز". لكن التعارض المتضمن هنا – أي أن على الناقد أن يكون مخزنا للتجارب الفنية السابقة، وأن يحكم على العمل الفني دون تحيز – لا يُحلَّ بصورة نهائية. في الإمكان تعليم الذوق، وهناك معايير

يمكن القياس عليها، لكنّ هناك استجابات تستند إلى العاطفة والشعور الفرديين. إن من القابل للجدل أن معظم تفكير هيوم حول الفنون، رغم كونه يسعى جاهدا للقول بوجود "معايير" لتهذيب الذوق ورعايته، يطلق عفريت النسبويّة relativism من القمقم.

يكتب إيمانويل كانط Immanuel Kant (1724 - 1804)، إذ يشعر أن النسبويّة تظلل مقاربةَ هيوم، عملَه الشهير نقد الحُكم Critique of Judgement (1790)، وهو يتضمن أكثر نظريات علم الجمال، التي قُدِّمت حتى الآن، تعقيدا وتركيبا، وكذلك الأعمقَ تأثيرا منذ أيام الإغريق. فما يميز الاستجابة الإنسانية لـ"الجميل" عن الإشباع البسيط للرغبة (كالأكل والشراب) هو مشروعيتها وصِحّتها الكونيّة الشاملة. عندما يقول شخص ما عن شيء إنه جميل فإنه يتلقى الاستجابة نفسها من الآخرين:

"في الأحكام جميعها التي نصف فيها أي شيء بأنه جميل فإننا لا نطيق أن يخالفنا أحد الرأي، وإذ نتبنى هذا الموقف فإننا لا نستند في أحكامنا إلى مفاهيم بل إلى شعورنا. وفقا لذلك، فإننا لا نتعامل مع هذه المشاعر الأساسية على أنها مشاعر خاصة بل على أنها فطرة بشرية عامة. الآن، ولتحقيق هذه الغاية، لا يمكن عدّ التجربة أساسا متينا للفطرة السليمة، إذ يُستعانُ بالفطرة السليمة من أجل تبرير الأحكام التي تتضمن "واجبا" ought. إن التوكيد هنا لا يعني أن كل امرئ سوف يتفق معنا في حكمنا، بل بالأحرى أن واجب كل امرئ هو أن يتفق معنا على حكمنا." (ص: 84)

هذا يعني ضمنا أن الناقد لا يعمل ببساطة على نشر آرائه الشخصية المتحمسة، بل إنه بالأحرى يحاول إقناع جمهوره بالحقائق الكونية. من الواضح أن هذه الرؤية الفلسفية تتعارض تماما مع الروحيّة العامة التي يتضمنها القول بأن كل الآراء متساوية في الصحة والأهمية، والجمالَ في عين الرائي. قد نحدس فهمنا للأعمال بصورة ذاتية، لكننا نتعامل مع الجمال "كما لو كان خاصيّة" من خصائص العالم الموضوعي. يرى كانط أن هناك قرابةً ذاتَ مغزى بين الأحكام الجمالية والأحكام الأخلاقية، فكلاهما يتضمن نوعا من الاقتراب من المُقدّس، وحاجةً إلى الحصول على موافقة كونية شاملة. كما أننا قد نتحصّلِ على تجاربنا مع الجميل بصورة ذاتية، لكن الحكم الجماليّ المعياريّ الصحيحَ هو أمرٌ كونيٌ شامل.

لا يمثّل تشديد كانط على "النزاهة وعدم التحيز" أقلَّ جوانب التأثير الهائل لفلسفته

الجمالية. فمن خلال القول بأن الجميل يتجاوز مجرد الرغبة الذاتية البسيطة، يؤسّس كانط لحقل علم الجمال مقاطعةً مستقلةً بين بقية مباحث [علم] القيمة. وهذا يبرر وضع الفنون كحقل متميز بين بقية مناشط الحياة الإنسانية، ويحرر هذا الحقل من كونه متصلا اتصالا وثيقا بالحقلين الأخلاقي والسياسي. لكن رغم استقلاله الذاتي ولاغرضيته purposelessness، فإن للفن دورا أكثر أهميةً وقُدُسيّة، إذ أنه يمنحنا إلماعاتٍ تقربّنا من العالم المتعالي والمقدس. إن التجربة الحسية الفردية مع الفنون تتحول إلى تجربة تتخطى الحواس وتقترب من المقدس.

من الآن فصاعدا، لم تعد غايةُ الفن، وسببُ وجوده، تنميةَ المجتمع أو إرشادَ الجمهور أخلاقيا، كما أكد المنظرون السابقون. بالنسبة للكانطيين، فإن وظيفة علم الجمال تمثلت في تخليص الفن من ارتباطه بالحياة اليومية، ليصبح شيئا قيّما ونفيسا بحد ذاته لكونه حقلا من حقول الفعّالية الإنسانية باعدت نفسَها عن العالم العاديّ الذي يهدف إلى المنفعة. بكلمات أخرى، وإنها لمفارقة ضديّة بالفعل، فقد أصبحت قيمة الفن متمثلة في "عدم انطوائه على أيّ قيمة" valuelessness، وعدم إمكانية استخدامه في الشؤون اليومية التافهة. أصبح الفن، بهذا المعنى، هو الفهم والإدراك، والنقيض المباشر للدعاية.

ينطبق أمر "النزاهة وعدم التحيز" على الناقد أيضا. فمع تغير قيم الفن ومعاييره، عكست عقيدةٌ مؤثرة خاصةٌ بالقيمة الفنية نفسَها على التصورات المتعلقة بالدور الملائم الذي يليق بالناقد. فلكي يكون قادرا على بثّ الحياة في جمال العمل الفني، فإن على المراقب أو الناقد أن يكون مُنَزَّها عن الأغراض الشخصية، بريئا من التحيز. يتجنب الناقد النزيه، بصورة مثالية، انتهاك هالة اللافاعليّة وعدم القابلية للاستعمال non-instrumental التي يتمتع بها العمل الفني. عليه أن لا يقارب العمل حاملا تحيزاته أو جداولَ أعماله.

لم يحدث تغيير الاتجاه فيما يتعلق بغاية الفن بين ليلة وضحاها، فقد صمد الدور التعليمي التربوي للفن، الذي عليه أن ينميّ العنصر الأخلاقي لدى المشاهد، جنبا إلى جنب مع الاتجاه الجديد للتشديد على "النزاهة وعدم التحيز". ومع ذلك، فإن الفكرة القائلة بأنه لا ينبغي ربط الفنون بالقضايا أو الاعتبارات الدنيوية اليومية أو النفعية لوّنت، بصورة أساسية، الطريقةَ التي نفكر بها على نحو اعتيادي بالفنون، والتي تعني ضمنيّا أنها

تمتلك هالةً خاصة في مقابل صيغ الممارسة والإبداع الإنسانيين. إن الاعتقاد بأن القيمة الفنية لا تنبع من طبيعتها الاجتماعية أو النفسية أو الأخلاقية هو فكرةٌ عنيدة حافظت على تماسكها. إننا نشهد قدرتها على إلهام حركات ثقافية متنوعة مختلفة، مثل "حركة الفن للفن" الجمالية، التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر، وتبني الحداثيين للفن وإعلائهم من شأنه في مواجهة الاهتمامات الصغيرة التافهة لعالم السوق البرجوازي.

إن كانط هو الشخصية الأكثر تأثيرا في النظريات الحديثة الخاصة بالقيمة الجمالية. لقد هوجمت نظرياته، لا محالة، من قبل المنظرين الثقافيين في العقود الأخيرة من القرن العشرين. ومما يدعو للمفارقة الساخرة أن علوم الجمال كانت تبدي اهتماما متجددا بحقل الفلسفة في تلك الفترة، لكنها عوملت في الدراسات الإنجليزية، وبصورة نموذجية، بوصفها أيديولوجية برجوازية، وطريقةً لإخفاء جداول عمل أصحاب الامتياز خلف قناع التأمل النزيه المجرد. لقد نُظر إلى المعادلة التي تجمع الجميل و"المقدس" و"الكوني" بازدراء من قبل النقاد الذين يُصرّون على الموقع التاريخي للفن، ومشاركته الحتمية، التي لا يمكن إنكارها، في سياقه ولحظته الاجتماعيين. سوف يدعي هؤلاء النقاد أن ترحيل الفن إلى مملكة المتعالي هو نوعٌ من إنكار انخراطه في السلطة السياسية، وحجبٍ لتعزيزه الأيديولوجيةَ التراتبية الظالمة، من خلال الحديث عن هالته الدينية والصوفية الباطنية. يشير هؤلاء النقاد أنه قبل كانط كان الفن في المجتمعات ما قبل الصناعية، وما قبل الغربية، متعاونا مع السلطة، وذا طبيعة زخرفيّة تزيينية، في العادة، دون تمييز بين ما هو استعمالي وما هو فني. وهم يسعون جاهدين إلى أن يموضعوا في سياقه تلك اللحظة المفصلية في تاريخ القيمة الفنية عندما كان ما هو جماليّ يتحرك، وبشكل لافت للنظر، خارج التاريخ. تأخذنا نظريات كانط الخاصة بالفن (وقد حصر نفسه في الفن الأوروبي) لا إلى مملكة كونية ولازمنية فقط، بل إلى غرف استقبال الله ومكتبته هو شخصيا.

يدلّ تنامي علوم الجمال والأساسات الفلسفية للجمال أن معايير التقويم والحكم قد تغيرت. هكذا لم تعد المثل النيوكلاسيكية العليا، التي تمّ تبجيلها والنظر إليها باحترام شديد لفترة طويلة، ضروريةً لدعم الحكم النقدي. بدا الآن أن فنّا جديدا مختلفا يمكن تحقيقه، فنّا يمكنه الاقتراب مما لا يوصف، من المتعالي، أو إلى سويّة الجماليّ المدهش المَهيب. لقد أفضى مفهوم الفن الذي يمتلك طاقته التخييلية الخاصة، لا ذلك الذي يستند إلى المحاكاة

المحسوبة المتوازنة، إلى مقاربة جديدة للفن والنقد أصبحت تعرف باسم الرومانسية.

ولادةُ الرومانسية وجّهت عقارب الساعة في الاتجاه المعاكس للنيوكلاسيكية. وإذا كانت قوة دفع النيوكلاسيكية آتيةً من الهيبة التي تمتعت بها المعرفة القديمة، فإن قوة دفع الرومانسية نابعةٌ من اتصالها بالأشكال الثقافية الشعبية الشائعة. سعت النيوكلاسيكية إلى بلوغ أوج الذوق والثقافة والحضارة، في الوقت الذي احتفلت الرومانسية بالطبيعة والبراري والقفار. إن مفردة "الطبيعة" لها دلالاتٌ مختلفة لدى كلٍّ من النيوكلاسيكيين والرومانسيين. فالمفردة لدى الرومانسيين لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالمنطق العقلي والنظام، بل إنها تُحيل بالأحرى إلى عالم ما قبل الحضارة، أو العالم غير المتحضر، الذي ينبغي على الشاعر أن يحاول الاتصال مع أشكاله "الطبيعية" ووحدته العضوية، ويحاكيها. لقد كان الشعر، عند الرومانسيين، بحاجة إلى التحرر من القواعد المفروضة عليه والبراعة في اختيار "معجمه الشعري". ففي القرن الخامس عشر كانت الكتابة باللغة العامية (لا باللاتينية) بحاجة إلى كل من دانتي وبوكاتشيو؛ وقد رغب وليام وردزورث (1770 – 1850) وصمويل تيلور كوليريدج (1772 – 1834) في تجريب الإمكانات الشعرية للغة الحديث اليومي، خصوصا ما يجري منه على ألسنة الناس العاديين من الطبقة العاملة.

ولدت الرومانسية في النظرية الجمالية الألمانية، وفي نقد أعلام مثل غوتولد إفرايم ليسينغ Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781)، وفريدريش شيللر Friedrich Schiller (1759– 1805)، وأوغست فيلهيلم فون شليغل August Wilhelm von Schlegel (1767– 1845). أما في إنجلترا فإن من الملحوظ أن أعظم كتاب الحركة هم في الوقت نفسه أعظم مُنظّريها. لقد شددت مقدمةُ وردزورث لـ أُنشوداته الغنائية Lyrical Ballads (1800) على الجانب "الديموقراطي" في الحركة الجديدة مدافعا عن اللغة المناسبة للشعر بأنها اللغة التي يستخدمها الناس في العادة (وهو مبدأ قام بتجربته بنفسه بصورة فضائحية في الأنشودات الغنائية). أما كوليردج، الذي شارك في كتابة الأنشودات الغنائية، فقد يكون قدَّمَ في عمله السيرة الأدبية Biographia Literaria (1817) المفهومَ الأكثر أساسية في النظرية الرومانسية الإنجليزية، أي ذلك الذي يتصل بأهمية الخيال. تلك هي القوة التي جدلت معا جوانبَ

عديدة تخص التجربة، والمعرفة، والعاطفة، في رؤية موحدة واحدة للعالم.

لم يترك جون كيتس (1795 - 1821) مقالة نقدية أساسية واحدة أو مُقدِّمة، لكنه انخرط في محاولة العثور على معنى للشعر في قصائده ورسائله، بحيث كان له دور في تاريخ النقد. لقد طور فكرة أن الشعر "ليس علِما"، لكنه يشق طريقه إلى الحقيقة بعيدا عن التشديد التجريبي أو العقلاني على الوقائع أو المنطق العقلي. من حيث علاقته بالواقع، فإن الشعر أكثر اتصالا بالحقيقة من أمور الحياة اليومية والتجربة التي يمكننا قياسها من خلال الملاحظة، لكونه يتصل بالخيال على نحو مكثف. فهو يقبض على الحقيقة من خلال الجمال الذي يعني بالنسبة لكيتس الشيء نفسه: "إن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال"، "هذا كل ما تعرفه على الأرض/ وكل ما أنت بحاجة إلى معرفته"، كما يقول في مقطع شهير من "قصيدة غنائية عن جرّة إغريقية" Ode on a Grecian Urn (1884). يشدد كيتس على قيمة "الكفاءة السلبية" negative capability التي يُعرّفها بأنها القدرة الشعرية على الدخول كليّا في الأعماق العاطفية والثقافية للصورة الأدبية، بحيث يفقد المرء هويته وسعيه الدؤوب إلى العثور على التناغم المنطقي العقلاني، ولتشعر حواسُّ المرء بالراحة حين تواجه "علامات اللايقين، والأسرار، والشكوك، دون بذل أي محاولة متعبة للوصول إلى الحقيقة والمنطق العقلي" (I، 93). إن فكرة أن الفن يمكن أن يكون عنصرا مؤسسا للحقيقة، لا مجرد محاكاة لواقع موجود سلفا، سوف تبرهن على كونها مؤثرة بصورة مستمرة، وقد مارس كيتس تأثيرا عظيما على [أوسكار] وايلد wilde والنقاد الجماليين في أواخر القرن التاسع عشر. علاوة على ذلك، فإن فكرة أن الجمال يستطيع التغلب على أي اعتبار، حتى على ذات الشاعر أو هويته الشخصية، يتردد صداها في تشديد تي. إس. إليوت فيما بعد على "اللاشخصية" impersonality (انظر: الفصل الثالث).

كما يحدث عادة في تاريخ النقد، ترافقت كتابات الرومانسيين النقدية مع تطوير لنظرية تدور حول غاية الفن وقيمته. وقد قاد هذا، بدوره، إلى الدفاع عن الموضوع والشكل المناسبين في الشعر. فمنذ الإغريق، عُدّت الفنون حاملةً لمعنى أخلاقي عميق، بغض النظر عن كونه خيرا أو شرا. لقد رأى الأفلاطونيون الجدد أن الفنون تؤدي إلى إطلاق عواطف وانفعالات عاصية وغير مشروعة تقوم على الوهم، ومن ثمّ تقود إلى

عدم الاستقرار والفوضى في المجتمع. أما في القرن الثامن عشر، فقد نُظر إلى الفن، وعلى نحوٍ واسع، بوصفه يحمل مسؤولية "إرشاد" القارئ أو المشاهد، وغرس الفضيلة والتخلص من الرذيلة. وهكذا فإن الأنشطة الرقابية التي تمارسها العديد من المجتمعات تعني ضمنا وجودَ نظرة إلى الفن والكتابة بوصفهما شيئين خطرين، تخريبيين، ومثيرين لعدم الاستقرار.

لكن الرومانسيين، وخصوصا بيرسي بيش شيلي Percy Bysshe Shelly (1792 – 1822)، هم من عكس، عبر تبنيهم للفكرة السابقة، اتجاه حكم القيمة المتضمَّن فيها. لقد طوّر شيلي فكرة أن الشعر قوة راديكالية لازمة للتحرر الروحي والاجتماعي. إنه يرى أن الشعر عنصرٌ تكويني ضروري لولادة الأفكار الثقافية والعادات والتقاليد الاجتماعية، لا مجرد محاكٍ لهذه الأفكار والعادات. ومن ثَمّ فإن العبارة التي عادةً ما تقتبسُ من عمله دفاعٌ عن الشعر Defence of Poetry، المكتوب عام 1821 لكنه لم ينشر إلا عام 1840، هي أن الشعراء هم "مُشرّعو العالم غيرُ المعترف بهم". إن دفاعه عن الشعر هو دفاع عن خصوبة الخيال. وإذا ترجمنا هذا الدفاع بعبارات اجتماعية وسياسية، فإنه يصبح دفاعا عن الثورة المستمرة في مواجهة تصلّب أشكال التأمل والتفكر وتَكلّسها. إن التشديد على شكل الاستعارة، وضرورة استخدامها، في دفاع عن الشعر تضعه في مواجهة المعتقدات المتصلبة والقول بعدم وجود نظرية نظاميّة. بمعنى من المعاني، يرسم شيلي حدود رؤيته للشعر بصفته حربا ضد اللغة والفكر الجاهزين عامة. إن خضوع الشعر يمثل فضيلته ونقاط قوته لا ضعفه.

كانت الرومانسية في إنجلترا، كما يتوضح في حالة شيلي، تحمل في العادة بعض التوجهات اليسارية على الصعيد السياسي، وتمتلك روابط وثيقة مع الثورة الفرنسية. وعلى كل حال، فإننا نعثر في بعض الذُريّات الأخرى للرومانسية، بما تحمله من عقيدة البطل وعلاقته بالعامة، وفي إيمانها بالطاقات البدائية، وأيديولوجية "الدم والتراب" blood and soil التي آمنوا بها، على أصول النزعة القومية اليمينية السامّة. ومن الواضح تماما، أن بعض عناصر العقيدة النازية تجد جذورها في بعض مسارات تفكير النظرية الرومانسية الألمانية، إذ أن الرفع من شأن العمل البطولي الخلاق، وتمجيد الجمال السامي المتعالي، يعني أن متاعب الحياة اليومية ومكابدات الضعفاء والبؤساء من الناس

يمكن تجاهلها وإشاحة البصر عنها. في واحدة من حلقات تطورها، أدت الرومانسية إلى تحقيق استقلالية الفن، لكنها قد تؤدي أيضا إلى تضييع القيم الفنية وتبديدها في عالم السياسة حيث يتم تجاوز المبادئ العقلانية المنظمة ذات الطابع الإنساني من قبل قوى رجعية، معادية للحريات الفردية، وراغبة في فرض نظمها الفاشية على الناس. أو، ولكي نوضح الأمر بعبارات أخرى، فإن الأيديولوجية الرومانسية في المجال الاجتماعي قد تؤدي إلى "تلوين السياسة بتلاوين جمالية" aesthetization، إذا أمكن استعارة عبارة فالتر بنيامين Walter Benjamin.

لكن الرومانسية في ميراثها الإنجليزي كانت متحررة بعامة من النزعة السابقة. إن القيم والمعتقدات التي حملها الرومانسيون الإنجليز، بتثمينهم المبكر للثورة الفرنسية، موجهة نحو تحقيق سياسة تحريرية. عندما دافع وردزورث عن اللغة والموضوعات الشعرية اليومية كان يسعى بالضبط إلى إيجاد صلات بين البشر بغض النظر عن طبقاتهم الاجتماعية، كما أن إعلاء شيلي من شأن الخيال الشعري موجهٌ نحو تحقيق سياسات إعتاقية تحريرية. من هذا المنظور سيكون سهلا التشديدُ، بصورة مبالغ فيها، على الكيفية التي حلّ فيها تبجيل الفن وتثمين الكثافة الخاصة التي ينطوي عليها، وقدرتُه على الوصول إلى الحقيقة غير العقلانية، محلَّ الفكرة العتيقة التي تقول إن على الفن أن يغرس الفضيلة ويرعاها. هناك بالطبع معانٍ سياسية واجتماعية متضمنة في دفاع الرومانسيين عن الفن والخيال. فعلى مدار تاريخ النقد، تواجدَ كلٌ من حقلي علم الجمال والسياسة، الجميل والفضيل، بإصرار شديد حيث تواجدَ الآخر، حتى في حالة كون كلٍ منهما مستقلا بصورة ظاهرية عن الآخر.

طموحاتُ علم الجمال الكونيّة هي التي تثير على الأغلب الغضب الشديد لدى المنظّرين في زماننا. إن محاولة تعريف الجمال باستخدام تعبيرات اصطلاحية مطلقة عابرة للثقافات تبدو شنيعة وجائرة من وجهة نظر المعلقين الحديثين الذين تشربوا مفاهيم عدم استقرار اللغة أو ثباتها، وآمنوا بنسبيّة القيم. فحيث يعمل النقد على التفكر في طرائقه المنهجية وافتراضاته الخاصة، كما أكدت من قبل، وفي الوقت الذي يرتبط فيه تطور النقد ارتباطا وثيقا بنمو فلسفة علم الجمال، فإن أفضل النقاد وأكثرهم رهافة هم في العادة الأقل شكلانية أو اتباعا لنظام.

لا يحتاج النقد قاسما مشتركا أعظم أو مفتاحا عموميا يستطيع من خلاله أن يفكّ مغاليق القيم الجمالية، سواء أكانت هذه القيم لازمنية مطلقة أو غير ذلك. يساعدنا والتر باتر Walter Pater (1839 -1894)، من خلال محاولته في مقدمة كتابه دراسات في تاريخ النهضة Studies in the History of Rennaissance (1873)، في إيجاد "صيغة كونية" ما للجمال تمكننا من "الاستمتاع بما أحسن صنعُه في الفن والشعر" (XIX). إن النقد مُوَجَّهٌ على الأغلب للوقوع على لحظات خاصة متفردة، وتأويلات متفحصة دقيقة، وممارسات عملية متنوعة. وعادةً ما يكون النقاد المتميزون هم الأقل انشغالا بالبحث عن التعريف الأكثر تجريدا، التعريفِ الجامع المانع للقيمة الفنية. فعلى الناقد، ولكي ينفتح على الجديد، أن لا يتصلّب في تطبيق إجراءاته المنهجية، ويبتعدَ عن حصر تجربته ضمن المبادئ المعدّة سلفا. وهكذا، فليست أفضل الأجزاء في السيرة الأدبية لكوليردج هي تلك المقاطع الخاصة بالتنظير الجمالي بل تلك التي تركز معالجتها على شعر وردزورث، حيث نعثر على عمل الناقد الحكيم القادر على تمييز الجيد من الرديء (بأفضل ما في التعبير من معنى)، الواعي لهَنات العمل ونقائصه، ولكنه في الوقت نفسه لا يبخل بالمديح. إن الأحكام هادئة، قاطعة، نافذة وعقلانية، ودائما ما تكون مدعّمة بإحالات واقتباسات فطنة وباهرة.

الناقد الرومانسي الذي أتقن أكثر من غيره فنَّ تمييز ما هو خاص واستثنائي هو وليم هازلت William Hazlitt (1778 -1830). بالنسبة لوردزورث وكوليردج، كان النقد امتدادا لمسعاهما الشعري، أما هازلت فقد قدم نفسه أساسا على أنه كاتب مقالة، وناقد، وصحفي. كان شخصا راديكاليا يمتلك وعيا اجتماعيا، وقد ناصر في مرات عديدة الثورةَ الفرنسية ونابوليون - حتى بعد أن تحرر العديد من معاصريه من الرومانسيين (مثل وردزورث وكوليردج) من وهم الثورة الفرنسية ونابوليون وصدمهم العنفُ الذي مارسه كلٌ منهما. قدم هازلت محاولة واعية لصياغة ما أصبح يدعى فيما بعد "النقد الانطباعي":

"لقد وُصِفَتْ آرائي أحيانا بأنها فردية وذات طابع شخصي: إنها في الحقيقة صادقة. إنني أقول ما أفكر به: وأفكر بما أشعر. لا أستطيع التوقف عن تكوين انطباعات عن الأشياء؛ ولديّ الشجاعة الكافية لأعلن (لربما في الحال) تلك الانطباعات. هذه هي الفردية والطابع الشخصي الوحيد الذي أنا واعٍ به." (V، ص: 175)

تتمثل مهمة النقد، بالنسبة لهازلت، في بثّ المشاعر وإيصالها. ولهذا، فإن الجديد في عمله هو استخدام أسلوب لامع ونبرة مُشايِعة رِفاقيّة إلى جانب الفطنة في التناول والحكم والتقويم الذي عادة ما يكشف عن موهبة عظيمة. إن لديه إمكانات متفردة في الوصف تغذيها مهارة كبيرة في إصدار الأحكام وطلاقةٌ لافتة في امتداح فضائل عمل بعينه أو توجيه اللوم له بسبب ما يتضمنه من مواطن خلل. على عكس كوليردج، الذي كان يتبنى أحيانا موقفا ونبرة حادين بخصوص مؤسسات مراجعات الكتب، فإن هازلت اعتاش من الكتابة لدوريات مثل إكزامينر Examiner وإدنبرة ريفيو Edinburgh Review. لقد واجه جمهورا جديدا ينتمي للطبقة الوسطى وأراد أن يربح الجولة معه، بأن يقنعه من خلال إطراء متعة الأدب. على هذه الشاكلة لا يصير الناقد حَكما أو منظِّرا، بل مُشايِعا ومُحازِبا للجمهور يسعى إلى إقناعه. إنه لا يحتكم إلى القواعد والنماذج، أو النظريات والأنظمة، وأعمالُه النقدية هي تسجيلٌ لاستجاباته الشخصية لما قرأه، وهي، من ثَمّ، تقدم براهين حيّة ومثيرة على فهمه وتذوقه. لكن نقد هازلت لم يكن مجرد نوع من صيغة "إقرأ واستمتع" quote and dote في النقد، فالتذوقُ الفني ليس مُوجَّها حصريا إلى الأشخاص العابثين المتأنقين اللامبالين على الصعيد السياسي. كان هازلت كعاشق للفن يدرك أن القيم الجمالية قادرة على تعزيز سلطة السياسة ومقاومتها في الوقت نفسه. إن صوته حادٌّ وحاسم، ولكنه لينٌ ومطواع كذلك، وهو يستطيع في أشهر أعماله روح العصر The Spirit of the Age (1825) أن يمجّد المؤلف ويدينه في الفقرة نفسها. إن نثره ينضح بالعاطفة والحماسة، فروايات [والتر] سكوت Scott "قادرة على أن تخطب ودّ قلوبنا، وعظمَ عظمنا، ولحمَ لحمنا، ونحن نشعر بالحسد إذ نحس أن من واجب أي شخص أن يكون شديد السعادة وعارفا تماما بفضائل الجمال في هذه الروايات، كما عرفنا نحن." (XI، ص: 59) – ويمثل هذا الكلام نوعا من القَلْبِ الهزليّ لموقف كانط، واضعا في الحسبان مفهومَ الواجب، ألمانيَّ المصدر، الذي يقول بضرورة الحصول على الموافقة كونيّة الطابع والخاصة بكل الناس عندما نصف شيئا بأنه جميل. لكن هازلت، بعد إشادته المتحمسة بالروايات، يعود ليعلق على سكوت نفسه منتقدا حنينَه المرضي للوطن، المبالغَ فيه والمخادع للنفس، وموقفَه السياسي الرجعيّ. يستحق هازلت الالتفات والاستفادةَ من عمله مجددا، فهو واحدٌ من أعظم كتاب المقالة وناقد نموذجي ينتصر لآراء محددة ويدافع عنها. وهو يزاوج

بين القيم الجمالية والالتزام السياسي بطريقة يمكن أن تلهم بعض الأكاديميين المسيسين المخلصين في أيامنا ممن يمقتون بشدة الحديث عن البهجة والمتعة الأدبيين.

إن الفكرة القائلة بأهمية الأدب هي من بعض أعظم ما ورثناه عن الرومانسيين، والفلسفة المثالية الألمانية التي تأثروا بها. لكن فهم هازلت للخيال يختلف إلى حد ما عن فهم كل من كوليردج ووردزوورث. فالخيال لديه لا يؤدي فقط وظيفة رؤيوية ذات طابع شخصي متحمس، بل إنه يقرّب البشر من بعضهم من خلال تعريضهم لتجربة مشتركة. إن عمله حديث المائدة Table Talk (1821 - 1822) هو سلسلة من المقالات التي تتناول قدرة الأدب على إضفاء طابع إنساني مشرِّف على تجربة العيش في العالم العادي والمألوف. بمرور سنوات القرن التاسع عشر تأرجح مؤشر القيمة value منتقلا من مفهوم الرومانسيين للذات المنعزلة الرفيعة المتعالية في اتجاه اعتناق الفهم الذي يرى ضرورة إسهام الفن في المجتمع.

تأثر جون رَسْكن John Ruskin (1819– 1900)، الناقدُ الفني البريطاني البارز في منتصف القرن التاسع عشر، تأثرا عظيما بالرومانسيين، لكنه قام بتطوير مُثُلهم الجمالية لتؤدي دورا اجتماعيا أعظم. لقد كانت معاناة الفنان الرومانسي نابعة من قوة أخلاقية، وكان الكتّاب بحاجة إلى تقليص حجم الاستعارات التي تشوه الحقيقة لمجرد تحقيق غايات شعرية. قام رسكن بصك مصطلح "المغالطة العاطفية" pathetic fallacy لينقض هذه السمة التي تُضفى على طبيعة العواطف الإنسانية بهدف إحداث أثر شعري معين. كان رسكن مدافعا متحمسا عن كليّة الفن، وأهمية "الحقيقة في الحياة"، وقد كان هذا، بصورة دالّة، واجبا أخلاقيا. كان من الشائع في القرن الثامن عشر الدفاعُ عن الفنون من أجل غرس القيم الأخلاقية، أو القول إن الحساسية الجمالية تنتمي إلى الأصل نفسه الخاص بالوعي الأخلاقي. لكن رسكن نفسه هو الذي رأى أن الغاية الجمالية هي غاية أخلاقية في الآن نفسه.

وإذا كان الرومانسيون هم أول من قدم دفاعا متماسكا قويا عن قيمة الفن، بعيدا عن الاستخدامات العملية له في الإرشاد الأخلاقي أو التقدم الاجتماعي، فإن من الممكن الادعاء بأن ماثيو أرنولد Matthew Arnold (1822– 1888) قد فعل شيئا مشابها من أجل النقد. إنه يحاول البرهنة على أن للنقد قيمةً خاصة به

سابقةً على الفنون، وأنه ليس مجرد تابع لها. في "وظيفة النقد في الوقت الحاضر" The Function of Crticism in the Present Time (1864) يؤكد، بعكس تقديس الرومانسيين لفكرة الأصالة الإبداعية، على اعتماد الفن على النقد الذي يسعى إلى الإحاطة به. فالموهبة الإبداعية لا تستطيع الاستمرار بالاعتماد على قواها الذاتية – إنها تزدهر فقط ضمن شروط خاصة ومن بين تلك الشروط رواجُ الأفكار التي تولّدها الثقافة النقدية الصحيّة. فالسلطة الإبداعية لا تتحكم في المناخ الثقافي، بل إن السلطة النقدية هي ما يقوم بذلك. ولا يمكن للفنون أن تزدهر حقّا إلا إذا انتعش المناخ الثقافي بامتلاك فلسفة نقدية عميقة وغنية.

يرى أرنولد، مُرجّعا صدى فهم كانط للجماليّ، أن النقد الجيّد يتأسس مبدئيا على الحياد وعدم التحيّز disinterestedness. إن عمله "يقوم ببساطة على التعرّف على أفضل ما عرفته البشرية وما فكرت به، وهو، من خلال تحقيقه لتلك المعرفة، يقوم بدوره بخلق تيار من الأفكار الصحيحة والحيّة والناضجة." (مقالات في النقد Essays in Criticism، ص: 18) هذه الفكرة التي تقول إنه يمكن فصل الأعمال الفنية "الأفضل" عن سياقها الاجتماعي الذي يتوسّط mediate هذا النوع من حكم القيمة ويعطيها مشروعيتها (وكأن في الإمكان فصلَ الثقافة "الرفيعة" عن السياق الذي أنتجت ضمنه) جعلت عددا كبيرا من النقّاد ذوي التوجه السياسي في الحقبة الراهنة يجلدون أرنولد. فالمنظّرون في زماننا يبغضون فكرة "الحياد وعدم الانحياز"، لأن الوهم المزعوم الخاص بالحكم الموضوعي، الذي لا مناص منه، يمكن تلخيصه بالنسبة لهم، على ما يبدو، في الفهم غير الناضج لمعنى الحياد وعدم الانحياز. لكن كثيرا مما يقوله أرنولد يثير الآن تحديات متجددة في المناخ الثقافي الراهن. فرغم أنه يشترك في تحيزاته وتفضيلاته مع أبناء عصره، فمن الخطأ التخلص منه ببساطة والقول إنه مجرد موظف كبير متنفّج ومدّع استخدم الثقافة ليشحن ويدعّم السلطة السياسية. إنه يصر على القول بأن الثقافة الحقيقية "لا تحاول النزول إلى مستوى الطبقات الدنيا في المجتمع"، بل إنها بالأحرى "تسعى إلى التخلص من الطبقات؛ أن تصل إلى أفضل ما فُكر به وما عُرف في كل مكان من عالمنا المعاصر؛ لتجعل كل البشر يعيشون في مناخ من العذوبة والنور حيث يمكنهم استخدام تلك الأفكار بحريّة، فتنعشهم بدلا من أن تخنقهم." (الثقافة والفوضى Culture and Anarchy، ص: 70) علاوةً على ذلك، فإن إعلاءه من قيمة النقد، بوصفه ضروريا

للإبداع الحقيقي المؤثر في مجال الفن والشعر، يشير ضمنيا إلى أنه على العمل الفني المنعزل عن العالم أن ينطلق حرا ليشارك في الدورة الواسعة لسباق الأفكار.

إذا كان كانط قد ادعى أن الفن ذو طبيعة محايدة غير منحازة، فقد تبنى أرنولد الاعتراف بهذه الفكرة في الممارسة النقدية. إن على الناقد أن لا يقيس الفن استنادا إلى معايير المنفعة، سواء أكانت هذه المعايير أفكارا أفلاطونية خاصة بالحقيقة أم المعاييرَ الصحيحة الخاصة بالأعمال الكلاسيكية أم الأفكارَ البروتستانتية التي تُعرّف الفضيلة. إن الثقافة النقدية والعقلانية تتجنب الاحتكام إلى "الاعتبارات الكامنة، السياسية والعملية، الخاصة بالأفكار"، بل إن عليها، بدلا من ذلك، أن تسعى جاهدةً إلى رؤية "الشيء كما هو في ذاته".

لكن الحياد وعدم الانحياز لا يتطابق مع دعوة تيار "الفن للفن" للانفصال عن "العالم الواقعي". وإنها لمفارقةٌ ضديّة بالفعل أن يكون الاستقلال الذاتي لكلٍّ من الفن والنقد، وعدمُ انحيازهما، هو ما يجعل أرنولد يوكِل لهما دورا اجتماعيا جديًا. كان أرنولد أول ناقد يمثل النقد بالنسبة له حاجة اجتماعية ضرورية. وإذ شهد أن مجتمعه يمر بحالة من الفوضى المُهدِدة، والدينُ يواجه التحدي الخطر للعلم، نظر أرنولد إلى الثقافة لا بوصفها مجرد عماد أساسي للحضارة بل كقوة قادرة على ملء الصَدع الذي تركه غيابُ الدين. لقد بدا لأرنولد أن الماديّة أضعفت الدين، لكن الحاجات العاطفية والروحية، التي لباها الدين في السابق، قد تجد ملاذا لها في الفنون. من هنا قد تلعب أمهات الكتب في الفن والأدب دورا في تعزيز الحياة الروحية، وسيكون للنقد مساهمتُه الحاسمة في هذا الوضع البديل. وعلى النقاد أن يكونوا محايدين غير منحازين، متحررين من التحزّب سياسيّ الطابع، لكي يصبح في إمكانهم خلق "تيار من الأفكار الحقيقية الجديدة والمفعمة بالحيوية". بهذه الطريقة يعمل الناقد على تعبيد الطريق أمام الشاعر. بكلمات أخرى، فإن أرنولد يقوم بقلب الفكرة القديمة التي تقول إن النقد يتطفّل على الفنون. وهكذا فإن النقد إذ يقوم باستحداث الثقافة العقلانية التي يزدهر الفن ضمنها، هو الذي يتقدم الإبداع وليس العكس.

لقد ظلّ مثالُ أرنولد التربويّ التعليمي مؤثرا وفعالا فترة طويلة من الزمن. فإلى أن وصلنا الحقبة التي بدأت فيها ما بعد الحداثة تشكك في القيمة الثقافية، كان من الشائع

والمتعارف عليه القول إن غاية الدراسات الأدبية الإنجليزية تتمثل في تعليم الطلبة "أفضل" ما فُكِّر به وما قيل في العالم. لكن تحديد الموضع الذي يمكن أن نعثر فيه على الأفضل قد يكون أثار بعض الجدل، فإليوت وليفيس رغبا في إحداث بعض التغييرات في ترتيب النصوص الكلاسيكية المعيارية، لكن الفكرة الخاصة بالقيمة الجماليّة الموضوعية أو المحايدة غير المنحازة ظلت مهيمنة في حقل دراسة الفنون حتى نهاية ستينيات القرن العشرين.

استخدم أرنولد التداعيات شبه الدينية للخيال لتحقيق غايات اجتماعية وأخلاقية، فقد كان للفن وظيفة في المجتمع، خاصة بعد التحديات التي واجه بها العلم الدين. إنه ترياقٌ شافٍ لسمّ العالم المادي ذي النزعة الآلية، وسندٌ روحي وبلسمٌ لخيبات الأمل التي جاءت بها الحداثة. في هذا الصدد، يمكننا القول إن القيمة في الفنون عملت، بصفتها مُولِّدة للقيم، على الحفاظ على تماسك المجتمع، وعلى غرس الوعي الأخلاقي.

في نهاية القرن التاسع عشر، ظهر اتجاه جديد عرف باسم "الحركة الجمالية" أسسه الأستاذ في جامعة أكسفورد والتر بايتر (1839 – 1894) الذي طوّر عقيدة الجمال التي ألهمت جيلا بكامله. في مقالاته، كما في كتابه **دراسات في تاريخ النهضة** (1873)، طوّر بايتر عقيدته التي تقول إن الجمالَ غايةٌ في حد ذاته، ولذلك علينا تبنيه بكل ما فيه من متع قوية، حسيّة، قادرة على تعزيز ذاتها. إن الأفكار الفكتورية Victorian المبكرة الخاصة بالفن، والتي تبناها كل من رسكن وأرنولد، تنضح بالكثير من العناصر الوظيفية والنفعية. فإضفاء غايات أخلاقية واجتماعية على الفن يعني التهرب من الاعتراف بوضعيته الخاصة ذات الطبيعة غير النفعية، كمن يستخدم تحفة عتيقة لا تُقَدَّر بثمن في شرب الشاي. وقد أصبح الاسم المتداول لهذه الحركة "الفن للفن" Art for Art's Sake. فليس للفن هدف تعليمي تربوي، وعليه أن يكون جميلا فقط. وكما يستنتج أوسكار وايلد Oscar Wilde (1854- 1900)، أبرزُ الداعين إلى الاهتمام بالجمال بحد ذاته من بين أقرانه، في "مقدمته" الجامعة المانعة لروايته صورة دوريان غراي The Picture of Dorian Gray (1891)، تعدّ "كلُّ الفنون عديمةَ الفائدة تماما" (ص: 236).

تكمن أهمية الفن، بالنسبة لبايتر، في ما توفَّره من قوة وكثافة في التجربة، لا في ما تتمتع به من فضائل اجتماعية أو أخلاقية أو دينية. ولهذا فإن غاية النقد لديه لا تتمثل في

التطبيق العملي الدقيق للقواعد أو النظريات، بل في تمكين الخصوصية المتفردة للعمل الفني من الإشعاع وإبهار أبصارنا:

"لقد حاول كُتّابٌ وشعراء عديدون تعريفَ الجمال تعريفا مجردا، والتعبيرَ عنه باستخدام تعبيرات واصطلاحات عامة، والعثورَ على صيغة كونية شاملة تحيط به. لكن قيمة مثل هذه المحاولات لم تتعدَ في معظم الأحيان الطريقة المثيرة الموحية والنافذة التي انطوت عليها. إن مثل هذا النوع من المناقشات لا يجلب لنا سوى القليل من النفع لكي نتمكن من الاستمتاع بالفنون والأشعار المتميزة، ولنميز بين الأجود والأقل جودة فيها، أو لنستخدم كلمات مثل الجمال، التَميّز والإبداع، والفن، والشعر، بمعنى أكثر عمقا واتساعا مما تعنيه تلك الكلمات. إن الجمال، مثله مثل كل السمات والخصائص التي تختبرها التجربة الإنسانية، ذو طبيعة نسبية، ولذلك فإن وضع تعريف محدد له شيءٌ لا معنى له ولا فائدة فيما يتعلق بصورته المجردة. ينبغي تعريف الجمال، لا بالمعنى المجرّد، بل من خلال التعبيرات الاصطلاحية الأكثر ملموسية وتحديدا، لا بهدف العثور على صيغة كونية شاملة له، بل على الصيغة التي تعبر بصورة كافية عن مظاهره وتجلياته المخصوصة المحددة، وهذا ما يمثل الغاية التي يسعى إليها التلميذ الجادّ الذي يدرس علم الجمال." (XiX)

الطريقة الوحيدة لتسليط ضوء النقد على "المظاهر المخصوصة المحددة" للجمال تتمثل في تقديم شرح واضح محدد لتذوقنا الذاتيّ، الشخصيّ، بالضرورة.

"ما الذي تعنيه هذه الصورة، أو تلك الصورة، هذا المظهر الشخصي الجذاب الممتع، في الحياة أو الكتاب، بالنسبة لي؟ ما الأثر الذي تتركه فيّ على وجه الحقيقة؟ هل تمنحني السعادة والبهجة؟ وإذا كانت كذلك، فأيُّ نوع من السعادة والبهجة، وإلى أيّ درجة، سوف يؤثر ذلك فيّ؟ هل يغيّر ذلك الحضورُ من طبيعتي وكيف يكون تأثيرُه؟ الإجابة على هذه الأسئلة تمثل الحقائق الأصيلة التي ينبغي على الناقد الجماليّ أن يبحثها." (XiX-XX)

هكذا يقود تشديد بايتر على الجمال إلى نزعة جمالية فردية ذات طابع جذريّ. لكنه يميّز موقفه عن تلك المواقف الانطباعية البسيطة، حيث تتساوى خبرةَ شخص ما مع عمل فني عادي لا يمتلك أهمية كبيرة مع خبرته مع عمل كلاسيكي من أمهات الكتب،

من خلال تأكيده على ضرورة التمييز بين هذين العملين. ومع أنه يتجنب القول بوجود "صيغة كونية شاملة" فإنه لا يتسامح في موضوع التميّز والسويّة الفنية.

لقد كان كتاب بايتر دراسات في تاريخ النهضة بمثابة الفضيحة، فتبنيه للحسيّة والفرديّة أكثرُ وضوحا في خاتمته الشهيرة. ما يهمُّ بالفعل ليس الأخلاق، أو الدين، بل حِدّةُ التجربة وكثافتها وحالة الانتشاء الروحي التي تولّدها. ينصحنا بايتر أن نُحكِمَ قبضتنا على "أي عاطفة جميلة رائعة، أو إسهام في المعرفة يعمل بصورة سامية على إطلاق الروح حرةً للحظة من اللحظات، أو كلّ مَا يثير الحواس وينشّطها، الأصباغُ الغريبة، الألوانُ العجيبة غير المألوفة، الروائحُ الغريبة المثيرة للفضول، أو ما تفعله يدا الفنان، أو وجهُ صديق." (ص: 189)

كان هذا المذهب بالنسبة لأوسكار وايلد الشاب بمثابة شيء لا يقاوم. ولسوف يقوم وايلد فيما بعد بتوسيع فرديّة بايتر ويحوّلها إلى نظرية جريئة في الفن والنقد. لقد ادعى البعض أن أوسكار وايلد قد سبق في مقالاته النقدية، التي يضمّها كتابه مقاصد intentions (1891)، التشديدَ ما بعد الحداثيّ على القوة التشريعيّة للغة constitutive power of language وعلاقة ذلك بالإدراك. إن الواقع الوحيد الذي نعرفه هو الواقع الذي ندركه، لكن إدراكاتنا تتحدد من خلال منظور تعمل الثقافة التي نعيش ضمنها على توسيطه mediate وتشكيله إلى حدٍّ كبير. فأنت عندما تنظر إلى غروب الشمس، أو تشاهد نافورة أو جرذا أو نسرا، فإنك لا تعاينها كمُشاهد محايد، بل إنك تستحضر كل تداعيات المعاني والتراكمات التي تلتصق بتلك الأشياء في ثقافتنا. تتولد تداعيات المعنى [بالطبع] من تمثيل تلك الأشياء في آلاف القصص والصور والحكايات الرمزية ذات المضمون الأخلاقي parable. "فما هي الطبيعة؟ ليست الطبيعة أمّا عظيمة ولدتنا. إنها من صنعنا. إنها موجودة في عقولنا التي تبث الحياة في تلك الطبيعة. إن الأشياء موجودة لأننا نراها، وما نراه منها وكيف نراه يعتمد على الفنون التي تأثرنا بها" (ص: 312). لهذا، ليس الفن هو الذي يحاكي الحياة، بالنسبة لوايلد، بل إن الحياة هي التي تحاكي الفن. وكما تقول فيفيان في الحوار الذي يتناول معنى الجمال في "اضمحلال الكذب" Decay of Lying (1889) ""من أين لنا أن نبصر ذلك الضباب الأسمر الغامق الجميل الذي يزحف نحو شوارعنا، ويكسو

المصابيح الغازيّة، ويغيّر شكل منازلنا فتصبح ظلالا مشوّهة مخيفة، إن لم يكن ذلك متصلا بانطباعاتنا؟" (ص: 312)

إن الثقافة والفن، بالنسبة لوايلد، يُعتقان العالَمَ الطبيعيّ، ويخلصانه من عاديّته وتفاهته، وتماثليّته. وإذا كان الفن قد عثر على الجمال في الطبيعة فإنه هو نفسه من أضفى الجمال عليها. لقد ادعى بايتر أن الطريقة الوحيدة لمعرفة الفن تتمثل في الشهادة الفردية عليه. وهو يطور بذلك تأكيد أرنولد على مهمة الناقد في "رؤية الشيء كما هو وفي حد ذاته"، من خلال إكسائه مظهرا ذاتيا شخصيا – "إن الخطوة الأولى نحو تحقيق رؤية الشيء كما هو وفي حد ذاته تتمثل في التعرف على انطباعات المرء الذاتية، كما هي، وتمييزها عن غيرها" (XiX). يؤكد وايلد على أن الشهادة الفردية للشخص، سواءٌ أكانت شهادةَ الفنان على الحياة أم شهادةَ الناقد على العمل الفني، هي بالضرورة نوعٌ من الإسقاط وفرض الرؤية، أو لنستعمل كلمات وايلد نفسه، هي محضُ "كذبة". لكن ذلك يؤدي، بشكل حاسم، إلى أفضل مما توقعنا. لكن ليس التمثيل representation بل التحويلُ transformation هو ما يضفي على الفن والنقد طاقةَ السُموّ والعُلوّ والخلاص.

على هذا النحو نكون قد اتممنا دورة كاملة وعدنا إلى موضعنا الأول. يتقبل وايلد الفكرة الأفلاطونية بأن الفن ليس سوى تحريف وتشويه، لكنه يقلب تمييز أفلاطون، بين الأصيل والتقليد، رأسا على عقب. فإذا كان الفن "حجابا بدلا من أن يكون مرآة"، فهذا أفضل بالنسبة لنا. إن النقد أيضا حجابٌ حول الفن، وهو يفرض عليه أكاذيبه الرائعة. إن العلاقات التراتبية بين "الحياة"، التي تتربع فوق سُدّة الهرم، و"الفن"، الذي يأتي تاليا، والنقد الذي يقوم بدور سندريللا الفقيرة البائسة، تجري زعزعتُها بصورة جذرية، وتجريدُها من قوتها، في مقالات وايلد الذكية الحكيمة والجامعة المانعة.

الفصل الثالث

العلم والحساسيّة

أليس هناك تناقض جوهري بين الطبيعة الفعليّة للجامعة وروح الأدب الحقّة؟ فالعقل الأكاديمي بطبيعته حذرٌ متشكك، منظمٌ بدقة، باحثٌ دائم عن الثغرات والعيوب، وذو طبيعة تنافسية – وهو، فوق ذلك كله، واعٍ بما تفعله العقول الأكاديمية الأخرى. تدل على ذلك أجواء الشك والريبة التي تفضحها عادةً إتْباع أي اقتباسٍ تافهٍ بالمرجع الذي أخذ منه، وكأن المرء يسعى للحصول على وظيفة؟" (غروس Gross، ص: 315)

I

تغيرت السلطة المرجعية في بدايات القرن العشرين عندما بدأ فرع الدراسات الإنجليزية يكتسب الهيبة والاحترام كموضوع أكاديمي. هكذا دخل النقد الجامعة، وصار حلّ الصعوبة المتمثلة في تبرير القيمة الأدبية والفنية، وإيجاد معايير يمكن استنادا إليها فحص تلك القيمة والتأكد منها، بمثابة المهمة العاجلة للناقد. أصبح ضروريا بالنسبة لهذا الفرع الجديد إيجاد معايير يمكن القياس عليها. فلم يكن في استطاعة الناقد أن يمتحن الطلبة، ويرفع رأسه عاليا بين العلماء الذين يجلسون معه إلى الطاولة نفسها، إذا كان كل ما في جعبته هو فكرة بايتر عن قوة التجربة وكثافتها. في هذا السياق، كانت الأحكام النقدية

في حاجة إلى أكثر من مجرد الانطباعات الفردية لتدعم نفسها. وقد استمرت المعضلة التي واجهها هيوم – أي كيف يمكن التوفيق بين الحاجة إلى وجود معايير للذوق وحكم القيمة وتنوع الاستجابات الفردية وخصوصيتها – تزعج أولئك الذين أرادوا أن يقيموا أساسات صلبة للنقد. لكن هذه المسألة لم تكن في الجامعات مجرد مشكلة تقنية جماليّة، بل كانت متعلقة بالمكانة والشهرة الوظيفية.

كان في مقدور العلم أن ينقل إلينا معرفته المكتسبة المتراكمة بسهولة ووضوح، وكان في مقدور هذه المعرفة إحداث نتائج مبهرة، يمكن التحقق منها، في حقول الصناعة والتكنولوجيا والطب؛ وهو ما جعل فروع الإنسانيات "الأقل صلابة" تشعر بعدم الارتياح والتهديد الدائم. ولسوف تسعى تلك "الحقائق" السامية، غير القابلة للبرهنة، والخاصة بالفن والفلسفة، على الأغلب، لإيجاد ملاذ لها عبر التَمَسّح بحقائق العلم المثبتة، خلال القرن العشرين. مثلهم مثل تلك الشخصيات، في المسلسلات الكرتونية التي تمشي على المنحدر الصخري المرعب، شعر بعض النقاد، بسبب عدم قدرتهم على البرهنة بصورة مقنعة على تصنيف بعض الأعمال الفنية بأنها جيدة أو رديئة، بالخوف من أن ينظروا إلى أسفل فيروا الهاوية تحتهم مباشرة.

ساور هذا النوعُ من القلق النقدَ الأكاديمي في القرن العشرين، رغم ما راكمه هذا النقد من أسلحة اللواحق اللغوية التي تقربه من العلم والمعرفة المنهجية ologies and –isms-. إن الشكلانية formalism، والنقد العملي practical criticism، والنقد الجديد new criticism، والنقد التحليلي النفسي psychoanalytic criticism، ونقد الأسطورة myth criticism، والبنيوية structuralism، وعلم العلامات semoitics، والتاريخانية الجديدة new historicism، والنقد الجيني genetic criticism، رغم كل ما بين هذه التيارات والحركات من اختلافات، يسعى كلٌ منها بطريقته الخاصة إلى تحقيق قدر من الصرامة شبه العلمية. نعثر على هذه الصرامة والدقة، بأشكالٍ ونسبٍ مختلفة، في التقشف المنهجي للتحليل النقدي النصيّ والقراءة التفصيلية المدققة، والأنواع والأشكال الأدبية المهيمنة، والطرائق الإجرائية المنظمة في علم النفس وعلم الاجتماع والنظرية السياسية، أو في الحَزْم والمتانة التجريبية والعلمية التي

يتميز بها البحث الأرشيفي. إن كلمة "بحث" نفسها، والتي تستخدم في جميع صيغ المساءلة الأدبية الأكاديمية، تعطي الانطباع بـ"اكتساب المعرفة وحيازتها" التي تسعى الدراسات الأدبية إلى تحصيلها. هكذا وقبل أن تناصب النظرية، في سبعينيات القرن العشرين وثمانينياته، النقدَ التقويميُّ العداءَ بوقت طويل، تجنب النقد الأكاديمي الافتتان الحدسيّ بالتذوق الذاتي الذي اعتمده أدباء القرن التاسع عشر.

لكن هذا الوضع ولّد نوعا من التناقض، فرغم أن النقاد الأكاديميين قلدوا التقنيات التي يستخدمها العلم، ووسائله الإجرائية الدقيقة الصارمة، وإعلاءه من شأن الموضوعية والنزاهة، فقد كان هناك تيار قوي شدّدَ، بصورة متواصلة، على ضرورة الاهتمام بقيمة الثقافة لكونها، وعلى وجه التحديد، علاجا شافيا للبرود الذي يتسم به المجتمع الحضريُّ الصناعي. يمكن تحديد قيمة الأدب والفنون، بالنسبة لكثيرين، في قدرتها على غرس قيم الشعور بالأخوة الإنسانية والإدراك والوعي الأخلاقيين. ونحن لا نعثر على تلك القيمة في العلم بل في الحساسيّة. هكذا أبقى أشخاص مثل ف. ر. ليفيس F. R. Leavis (1895– 1978) في المملكة المتحدة، وليونيل تريلينغ Lionel Trilling (1905– 1975) في الولايات المتحدة، هذه الروح الأرنولدية [نسبة إلى ماثيو أرنولد] حيّة منتعشة في نقدهم للرواية. فقد برهن عالَم الصناعة والتجارة غيرُ الإنساني، والمفقر للعواطف، بكل ما ينطوي عليه من منطق استعمالي يُعلي من شأن المصالح وتبادل المنافع، على أن القيم الإنسانية والأخلاقية للفن والأدب تتطلب الدفاع عنها بقوة وحماسة.

أصبحت الإنجليزية فرعا من فروع الدراسة الجامعية بسبب النظرة الجديّة لأشخاص معينين، مثل أرنولد، إلى الفنون، وسعي هؤلاء إلى إسباغ دور خاص لها كبديل للدين. كما استطاع النقد الأدبي أن يُثبّت أقدامَه في الجامعات لأن له غاية دينية لا علمية. لكن دراسات الإنجليزية سوف تصطدم، من حين لآخر، مع النزعة الملحاحة للعثور على معايير صارمة، شبه علمية، يمكن الاستناد إليها في الأحكام الأدبية. بكلمات أخرى فإن القيمة الخاصة بالفنون قاومت بشدة المحاولاتِ التي سعت إلى العثور على قيمة الفنون في داخلها. وقد أدى هذا الوضع إلى حدوث توتر مستمر، بل تناقض دائم بين معطيات أحكام القيمة الخاصة بهذا الفرع من فروع الدراسة والموضوعية العلمية للعمليات

الإجرائية التي يستخدمها. لهذا برز هذا التعارض بشدّة في العقود الأخيرة من القرن العشرين عندما هاجمت الثورةُ النقدية في الجامعات حصنَ القيمة وأحكامها التي سعى النقاد والمنظرون السابقون إلى وضع أسس متينة لها.

II

هكذا، ومع تطور فروع تدريس الأدب في الجامعات خلال العقود الأولى من القرن العشرين، جرى التمييز بين "من يكتبون عروضا للكتب" في المجلات والصحف و"الأكاديميين" الذين يكتبون دراسات نقدية ومقالات للنشر في المجلات المتخصصة. وقد أصبح هذان التياران أكثر انفصالا هذه الأيام مما كانا عليه في السابق، رغم أنه مازال هناك تداخلٌ بينهما خصوصا في الصفحات الأخيرة من المجلات، التي تعرض لمسائل تتعلق بالاهتمامات الأكاديمية، مثل: ملحق التايمز الأدبي Times Literary Supplement، ومجلة نيويورك لمراجعات الكتب New York Review of Books، ومجلة لندن لمراجعات الكتب London Review of Books، ونيويوركر New Yorker، لنذكر بعضا من الأمثلة البارزة. وهناك أشخاص عديدون عملوا في الحقلين معا – جون سَذَرْلاند John Sutherland، وجون مَلان John Mullan، لنذكر اثنين فقط ممن يعملون في لندن. لكن الهوة اتسعت كثيرا بين جماعة البرج العاجي Ivory Tower وجماعة شارع غُرَب Grub Street، وإنها لمفارقةٌ ضديّة بالفعل أن يحدث ذلك في الوقت الذي تزايدت فيه أعداد الطلبة في الجامعات.

تُعامَل "النظرية" في العادة بوصفها المتهم الرئيسي في هذه القضية، فلغةُ الرطانة المستخدمة بين طائفة العارفين بها وبفلسفتها التقنية الجافة توهم بأنها صعبة ويتعذر فهمها من قِبَل من لا ينتمون إلى تلك الطائفة. ومن ثَمّ، فقد جرى توجيه النقد الأكاديمي بعيدا عن جمهور المتعلمين الواسع الذي استمتع يوما ما بقراءة هذا النقد. لربما يكمن التفسير الأقدم والأكثر جوهرية في عدم ارتياح الأكاديميين، منذ أمد بعيد، للممارسة النقدية التي تستند إلى المتعة والتذوق الشخصيين. وفي الوقت الذي يحتكم فيه الصحفيون إلى فطنة

قرائهم وحماستهم، دون اللجوء إلى متاهة شرح الأسباب التي دعتهم إلى التوصل إلى تقويماتهم وأحكامهم النقدية وتبريرها، فقد انشغل الأكاديميون بإيجاد طَقمٍ موضوعي من المبادئ والطرائق الإجرائية.

لكن هذين القطبين الخاصين بالممارسة النقدية، حتى في حالة تمايزهما عن بعضهما، يكونان في أحسن حالاتهما، وأكثر لحظاتهما حيويةً واتصالا بالمجال العام، عندما يقتربان من بعضهما. فوجودُ جمهور عام يجعل النقد، الطالع من الجامعة، أقلّ عرضةً للتنظير الجاف، كما أن اقتراب ثقافة مراجعات الكتب من طبيعة التفحص المدقق للمجتمع الأكاديمي المتخصص يمنع تلك الثقافة من التراخي والاتسام بالخفة والانطباعية. علاوةً على ذلك، فإن النقد الأكاديمي يتخطى جمهوره داخل أسوار الجامعة، وهو ما ينعكس إيجابا على مكانة ثقافة مراجعات الكتب غير الأكاديمية. وقد تحقق هذا القرب المفيد المتبادل، على نحوٍ متكرر، على صفحات المجلات الصغيرة التي تسعى للوصول إلى قراء أوسع من دائرة القراءة المتخصصة. إن علاقة السبب والنتيجة هنا ذات طبيعة دائرية على الأغلب، فلم يكن مجرد مصادفة أن الحقبة التي برز فيها النقاد الذين يعملون في الجامعة خلال خمسينيات القرن العشرين هي نفسها التي مارس فيها نقاد معينون غير أكاديميين، من العاملين في الصحف، تأثيرا طاغيا على الذوق العام. لقد كانت أحكام مراجعي الكتب والفنون "النجوم"، مثل سيريل كونولي Cyril Connolly (1903– 1974)، وهارولد هوبسون Harold Hobson (1904– 1992) في الصنداي تايمز، أو فيليب توينبي Philip Toynbee (1916– 1981)، وكينث تينان Kenneth Tynan (1927– 1980) في الأوبزيرفر، أعظم أهمية من تلك التي تصدر عن أي مراجع في أيامنا. في الوقت نفسه فإن شخصا مثل إدموند ويلسون Edmund Wilson (1895– 1972)، الكاتب الأمريكي البارز، قد بلغ ذروة الشهرة. لم يعمل ويلسون في الجامعة، ولكنه أنجز في عمله قلعة آكسل Axel's Tower (1931) واحدا من أعظم الكتب النقدية عن شعر الحداثة تأثيرا وشهرة. لكن من الصعب أن نتخيل، هذه الأيام، إمكانية ظهور شخصية بحجم ويلسون تعمل خارج المؤسسة الأكاديمية لكنها تؤثر، على نحوٍ جوهري، في التعليم والبحث داخل تلك المؤسسة. لقد برهن النقد في العادة على كونه مثمرا في المساحة المقيمة بين قطبي البحث والدراسة الأكاديميين والصحافة، لأنه ينطوي على سمات موضوعية وذاتية،

ويتأرجح على نحو سريّ بين المبادئ العملية من جهة والتحيز واللاموضوعية من جهة أخرى.

يمكن للقرب، على كل حال، أن يتسبب في خلق حالة من الجدل والخلاف والتعارض. لقد كان ف. ر. ليفيس يعاني دائما من كونه محشورا بين الصرامة المنهجية للبحث والدراسة الأكاديميين ولغة الإطراء التي تتطلبها الكتابة الصحفية. ولأنه كان يعي تماما الوظيفة الأخلاقية والاجتماعية الحقيقية للنقد، فقد كان عليه أن يتجنب حصر توجيه رسالته إلى زُمْرة متخصصة محدودة من الناس. في الوقت نفسه لم يكن من الجائز بالنسبة له تحويل النقد إلى ما عدّه صيغةً رخوة من صيغ وسائل الاتصال الجماهيري، لأن ذلك يعني ببساطة إلباسَه الثيابَ المبهرجة الخاصة بالتسلية الشعبية المجردة. لكن دور الثقافة يتمثل، على النقيض من ذلك، في النهوض بمستوى الذوق وتحويله. وقد تكفلت المجلة التي كان يصدرها أتباع ليفيس Leavisites، أي سكروتيني Scrutiny، بشن حملات على المراجعات التي يكتبها أعضاء المجموعة نفسها عن أعمال بعضهم في صحف لندن، لرغبتها في الوصول إلى القراء غير الأكاديميين. ولعل دورية أخرى موجهة إلى قلة من الناس ما كانت لتهتم بما اهتمت به سكروتيني، فأتباع ليفيس أرادوا التشديد على البعد الاجتماعي والشعبي للأدب، لكنهم أرادوا في الوقت نفسه صيانته من التفاهة والجهل والادعاء. لكن التشديد على وظيفة التعليم والتثقيف اتخذ له وجهات أخرى مختلفة.

مع ذلك فإن من السهل، على نحو شديد الوضوح، أن نرى كيف أن الأكاديميين والصحفيين مروا بلحظات مشحونة في علاقتهم المشتركة. قد ينظر الأكاديميون أحيانا بعين الحسد إلى الجماهير العريضة لمراجعي الكتب العاملين في الصحافة، في الوقت الذي يدّعون فيه أنهم ينظرون باحتقار إلى كونهم مجرد هواة شعبويين. في الجانب الآخر قد يشعر الصحفيون بالتهديد من ثقل المعرفة والمكانة الثقافية التي وصل إليها أساتذة الجامعات، ويحسدونهم على تحررهم من عبء مواعيد التسليم النهائية للمراجعات وعمليات النسخ. لكن في استطاعتهم تعزية أنفسهم بأن لدى الأكاديميين جمهورا ضيقا وحقولَ بحث شديدة التخصص والضيق تتزايد يوما بعد يوم.

III

بالإضافة إلى "الأكاديميين" و"الصحفيين" يمكن أن نميّز مجموعة واسعة ثالثة في نقد القرن العشرين: الروائيين، والشعراء، وكتاب المسرح، الذين يعززون عملهم "الإبداعي" بالكتابة النقدية. إن لهم أثرا كبيرا لا على تلقي الأعمال الأدبية المفردة، بل على نشر التقاليد والأعراف النقدية والجمالية. في العقود الأولى من القرن العشرين، كان التجريب والتجديد في الفنون التي أطلق عليها اسمُ "الحداثة" بحاجة إلى شُرّاح ومنظرين. وقد كتب المؤلفون والفنانون أنفسهم مقالات وبيانات تدافع، ضمنا أو صراحة، عن العقيدة الفنية الجديدة، وكان العديد من كبار كتاب الحداثة – مثل تي. إس. إليوت T.-S. Eliot (1888– 1965)، وفرجينيا وولف Virginia Woolf (1882– 1941)، ودي. إتش. لورنس D. H. Lawrence (1885– 1930)، وإزرا باوند Ezra Pound (1885– 1972) – نقادا ومراجعي كتب نشطين. لقد مالت الروح الحداثيّة إلى إزالة الحدود بين الأنواع الأدبية وإضعاف التراتبيات القائمة بينها، ما جعل أنواعا شعبوية غير مُقدَّرة سابقا، مثل المسرح والرواية، تجتذب اهتماما نقديا للمرة الأولى. ففي العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، أصبحت الروايةُ الشكلَ الأدبيَّ الأكثر انتشارا، وعلى العكس من الملحمة والتراجيديا لم يجر إخضاعها لتفحص نقدي منهجي أو شكلي جديّ الطابع. وقد سدّ الروائي الأمريكي هنري جيمس Henry james (1843– 1915) هذه الفجوة، وأصبح المنظّر الأول للرواية في المقدمات التي كتبها لرواياته، وكذلك في مقالاته التي نشرها في **ملحق التايمز الأدبي**.

على كل حال، ولكي يعثر المرء على البذور التي أينعت في حقل التجديد الحداثي، في بدايات القرن العشرين، فإن عليه أن يعود قليلا إلى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر. عَرَّف كتابُ آرثر سايمونز Arthur Symons **الحركة الرمزية في الأدب** The symbolist Movement in Literature (1899) في إنجلترا بالشعراء

الرمزيين الفرنسيين: بودلير وفيرلين ومالارميه. وقد اعترف كلٌّ من [وليم بَتْلر] ييتس Yeats وإليوت بما يدينان به طوال حياتهما لهذا الكتاب. شكل سايمونز (1865 – 1945)، وهو صديقٌ لوايلد وييتس، وتلميذٌ لبايتر ومن المعجبين به، جسرا بين محبي الفنون وعابدي الجمال، الذين ذهب زمانهم، والمحاولات الحداثيّة التي سعت إلى تحديث الشعر وتجديد دمه. وقد شنّ شعراء مثل تي. إس. إليوت وإزرا باوند وتي. إي. هيوم T. E. Hulme (1883–1917) حربا على النزعة العاطفية المفرطة السائدة في العصر الفكتوري، وتبنوا كتابة شعر متوتر، مقيّد، موضوعي، كحجر الصوّان، لا تربطه علاقة بالشعر الإدواردي Edwardian الحكائي، أو الأخلاقي التربوي، أو العاطفي. كان المعادلُ النقدي لهذه الرؤية الجمالية، الذي سيوجّه النقدَ الأدبي الأكاديميّ منذ نهاية العشرينيات لسنوات تالية، مُؤَسِّسا على القراءة المتفحصة الدقيقة القويّة التي تركز على النص نفسه، لا على السيرة الذاتية للمؤلف أو انطباعات القارئ الخاصة. هذا النوعُ من أنواع النقد، الذي يُعْرَف في المملكة المتحدة بالنقد العملي practical criticism والنقد الجديد new criticism في الولايات المتحدة، سيصير توجها وطريقةً لملاءَمة القيم الأدبية السائدةَ مع الحداثة الأدبية، وفي الوقت نفسه سوف يقدم هذا النقد إجابة على الحاجة المنهجية التي تتمثل في الصرامة والدقة والوضوح الإجرائي.

تلقّت الثقافة الأدبية، في السنوات التي تلت التدهور والانحطاط اللذين حدثا في نهاية القرن التاسع عشر، وخزةً قوية أيقظتها، فالأوضاع الاجتماعية والسياسية الجديدة والأزمة الثقافية، التي تسببت بها الحرب العالمية الأولى، جعلت الدعوات التي تنادي بالإحياء والتجديد أمرا لا يُقاوَم بالنسبة لبعض المثقفين الذين ينادون بالثقافة الرفيعة. لكن هذا المشروع الحداثيّ، الذي استجاب لشعار إزرا باوند الشهير "جدّدوا" Make it New، سعى في مستوى أكثر عمقا إلى التوجه إلى القديم. هكذا حمل مشروع التجديد، والتجريب في الشكل الشعري، على عاتقه التواصلَ مع القيم الثقافية الضائعة المفتقدة والتقاليد الكلاسيكية. وكان تي. إس. إليوت هو الشخص الذي مارس أعظم تأثير في النصف الأول من القرن العشرين من خلال شعره ونقده. مثله مثل هيوم، كان إليوت يُكِنُّ ولاءً شديدا للكلاسيكية، والتقليد، والنظام، والقيم المحافظة (وقد أصبح محافظا أكثر مع تقدمه في السن). ولهذا سعى، في اتجاه مخالف للروح الرومانسية التي تنادي بالتعبير عن الذات والثورة، إلى العودة إلى السلطات المرجعية والتقاليد. فما يصادِقُ

على الموهبة والإبداع الأدبيين ليس الفردية التي يتمتع بها الكتّاب الأحياء بل التواصلُ والتوحّدُ مع الطاقة الخيالية لأمهات الكتب التي أنجزها الأموات. ومن هنا، فإن أصالة التعبير في شعر إليوت، وصعوبة هذا الشعر وغرابته، لم يقصد منها التجديد أو التمتع بالخصوصية والفردية، بل من أجل أن يكون أكثر إتقانا وإخلاصا للتقاليد.

يجادل إليوت في "التقليد والموهبة الفردية" Tradition and the Individual Talent (1919) أن علينا أن نكتشف الخلق والإبداع الفنيين لا في سمات الفردية والخصوصية بل في الكيفية التي يستطيع الشاعر عبرها التواصل مع "التقاليد الموروثة" وإدراكها وتمثّلها – لأن تلك التقاليد تمثل الكلية العضوية الحيّة للأدب العظيم. إن كل فنان يكتب انطلاقا من كونه جزءا لا يتجزأ من تقليد، "لا بوصفه واحدا بين أبناء جيله، بل من خلال الشعور بأنه جزءٌ من ذلك الكلّ الذي هو الأدب الأوروبي بدءا من هوميروس، حيث يكون الأدب الخاصُّ ببلده جزءا من ذلك الكل الذي يمثّل نظاما متزامنا" (ص: 41). ومن ثَمّ، فإن التواصل مع هذا التقليد لا يتمثل، ببساطة، في محاكاة آداب الماضي، بل في الكشف عن أشكال جذريّة جديدة مناسبة للسياق الجديد. هكذا، ومن خلال وَسَطٍ جديد تماما، مثل رائعة إليوت الأرض الخراب The Waste Land (1922)، التي كتبتْ بمساعدة إزرا باوند، يتم وصل الماضي بالحاضر، والحاضرِ بالماضي، ومَفْصَلَتهما معا. بهذه الطريقة، يجري صبّ الأشكال الشعرية الطليعية في قوالب سياسية محافظة، كما يوضع الجديد ذو الطابع الهدميّ المنتهِك في خدمة القديم والعضويّ. سوف يستقبل هذا النادي المرموق، الذي يمثل التقليد الأدبي العظيم، من حين لآخر عضوا جديدا. لكن النظام المقيم في أساس هذا التقليد، وتواصلَه واستمراريتَه، تصبح أكثر متانة وقوة من خلال ظهور الأعمال التي يبدو أنها تكسر الشكل القالبيّ لهذا التقليد أو تعمل على انتهاكه وتقويضه.

للمشاركة في هذه العملية الجليلة، ولتطوير "الحس التاريخي" الحقيقي، كما يصفه إليوت، على الذات الفردية أن تستسلم للنظام العضويّ الأوسع. على الشاعر أن يلغي ذاته الفردية أو يقوم بتصعيدها: "ليس الشعر تحريرا للعواطف، بل شكلٌ من أشكال الهروب من هذه العواطف؛ ليس تعبيرا عن الوجود الشخصيّ، بل فرارٌ من هذا الوجود" (ص: 48 – 49). لا تمتلك القيمة الأدبية بعض الأسس الكونية الشاملة، في علم جمال

مثاليّ لا زمني، يقع خارجَ التاريخ، لكنه في الوقت نفسه لا يقيم في شيء يصعب البرهنة عليه مثل عين الرائي. إن القيم الفنية تنبثق من خلال عملية حَمْلٍ طويل المُدّة في سياق حضاريٍّ مستقر ومنظم. ومن ثَمّ، فإن الحكم النقدي لا يكتسب سلطته من المبادئ العلمية بل من خلال التعبير عن تحالف رفيع المستوى مع الأعمال [الكلاسيكية] السابقة. بهذه الطريقة يتغلب إليوت على البعد الانطباعي أو الشخصي المقلق لعملية التذوق الفني: من خلال موضوعية الماضي وسلطته المرجعية. تعني الحساسيةُ التواصلَ الحميمَ مع هذا الماضي عبر الانغماس الحذر فيه والتخلي عن الذات والخصوصية.

من ناحية أخرى، ليس لدى الناقد مفاتيحُ أساسية يستطيع بواسطتها فض مغاليق القيمة الأدبية. ومن ثَمّ، فإن نظرية نقدية مدروسة ومُفصّلة بإحكام، وتعتمد في الوقت نفسه على البديهيات، سوف تكون شاحبة ذابلة، ذات طابع تجريدي، وسهلة المنال، على الصعيد الديموقراطي، بالنسبة للروح الشعرية المنغمسة تماما في التاريخ وكذلك بالنسبة للمنظومة الهرميّة التراتبية. لكن ينبَغي أن يكون هناك بعض الغموض في طريقة تحقيق الحس التاريخي: "فليس ثمة منهجية سوى أن يكون المرء حادّ الذكاء" (ص: 9)، حسب عبارة إليوت الشهيرة في "الناقد المثالي" The Perfect Critic (1920). لا يعني هذا الكلام بالتأكيد أنه كان مقتنعا بترك العمل النقدي كله يقع على عاتق "الذكاء" الفردي. كان إليوت راغبا أن يكون الأدب والنقد الأدبي مصوغين على نحو لائق، ومسلَّحين، ومدعومين، ويتمتعان بالصلابة. وقد توصل إلى هذه القناعات من خلال تشذيبه وإعادة صياغته لموضوع بحثه، ففي مقدمته لطبعة عام 1928 من كتاب الغابة المقدسة The Sacred Wood يكتب إليوت: "علينا عندما نتفكر في الشعر أن نتعامل معه بوصفه شعرا لا كشيء آخر" (ص: X). بكلمات أخرى، لا يمثل الشعر وثيقة عن مرحلة تاريخية أو تعبيرا عن نوايا المؤلف ومقاصده. علاوةً على ذلك، ليس الشعر وسيلة لمساعدة القراء على التعبير عن تجاربهم الشخصية، وإعانتهم على احتمالها. إنه مجموعة من الحقائق الصُنْعَية والصور والتمثيلات المستقلة، والمعزولة عن فوضى شروط العيش اليومي من حيث إنشاؤها وتلقيها.

سوف تشكل هذه الأفكار العمود الفقري الأساسي للنقد الأكاديمي الناشئ، لكنها ستكون في حاجة إلى تنظيم منهجي. فإليوت لم يطرح نفسه كناقد منهجي منظم، لكن

أفكارا مثل التقليد والميراث غير الشخصيين، والآثار الأدبية الكبرى المحايدة أيديولوجيا، والقصيدة التي تعمل كوحدة كاملة مثل أيقونة، والفكرة التي تقول بأن النص يمتلك وعيا متفردا يشير في اتجاه قراءة واحدة صحيحة دون غيرها – هذه الأفكار جميعا كان لها تأثير عظيم على المناخ النقدي في المملكة المتحدة وأمريكا في أواسط القرن العشرين.

لكن مع ميل المزاج بصورة حاسمة نحو اليسار منذ نهاية الستينيات، فإن من المستغرب أن لا يكون هناك ردُّ فعل شامل على نبرة إليوت الأسلوبية السلطوية، وسياساته التراتبية ذات الطابع الهرميّ، والروحية الجمالية الإقصائية في عمله. إن مبادئه الموضوعية المفترضة، كما قيل، تمثل بوضوح انحيازا سياسيا. إنه يتكلم عن "التقليد والموروث" كما لو كانا شيئا غير قابل للمساءلة، شيئا متجذّرا في العالم، متحاشيا المطابقةَ الإجمالية بينه وبين الثقافة السائدة. فليس "العقلُ الأوروبي" مُمثَّلا في العرق الأبيض، الذكر، والطبقات الثريّة صاحبة الامتياز. ربما يكون هناك محاولةٌ لتعديل قائمة المدعوين، بحذف ميلتون والرومانسيين، وإضافة دَنْ Donne، والشعراءِ الميتافيزيقيين والمسرحيين اليعاقبة Jacobean Dramatists، لكن الآثار الأدبيةَ الكبرى التي تضمها قائمة مدعوّي إليوت الأدبية تظل محدودة، وحَضَريّة، وذاتَ طابع تراتبي هرمي، كما يمكن للمرء أن يتصور. فنادرا ما يتم إنزال الجسر المتحرك الذي يؤدي إلى هذه القلعة ليصعد أحدهم. هناك مساحةٌ ضيقة جدا في قائمة إليوت للاهتمام الجديد بالأصوات المهَمَّشة والمقموعة، وللتقاليد الفرعية، ولتلك المضادة. كما أن إليوت، رغم تخلصه المفترض من الذائقة الفردية، لم يدرك أبدا أن تحيزاته وتفضيلاته الخاصة قد تكون أملت الآثار الأدبية الكبرى التي تبنّاها. ورغم أن هذه التحيزات يجري دعمها وتحصينها بالادعاء أنها تستند إلى الأعمال السابقة تاريخيا (على هيئة "التقليد والموروث")، فإن هذا النوع من التاريخ، وعلى نحوٍ غير عادي، يبدو قليل الذكاء، ولا يتمتع بالمرونة أو يثير أية أسئلة أو إشكالات. إن إصرار إليوت على تزامنيّة الماضي وحضوره في الحاضر يبطل الفكرة التي تقول إن الماضي قد يكون موطِنا آخر، أو أنه قد يكون مثيرا للفزع وغريبا ثقافيا عنّا. يتحاشى إليوت الاختلاف والتعددية في بحثه عن السلطة المرجعية. إن ذكاءَه حاذق وشديد البراعة، ونبرتَه متحفظة، إلى الحد الذي يجعل نقده مرفوضا ببساطة لكونه نوعا من الزعيق المحافظ لشخص يشعر بالتخمة. وهو يعطي الانطباع بأنه يقوم بدراسة مدققة بعيدة النظر دون أن يشعر بأي تردد. على كل حال، ففي الوقت الذي لا ترقى فيه

أهمية شعر إليوت إلى الشك، يمكن لنا أن نرى كيف أن صورة إليوت كناقد، أكثر من التقويمات النقدية التي صدرت عنه، قد بهتت منذ سبعينيات القرن العشرين. في المقابل فإن شهرة فرجينيا وولف قد زادت في تلك الفترة. فرغم أن بعض النقاد يَعدّونها ملوثةً بالنخبوية البطريركية التي اتسمت بها جماعة بلومزبري Bloomsburry Group التي كانت من أعضائها، فإنها تظل واحدةً من بين قلة من نقادّ مرحلتها الذين لا يبدو ظهورهم في المقررات الدراسية الجامعية نوعا من التدليل ببساطة على أن الآراء السياسية الملتبسة المشكوك فيها يمكن أن تتنكر على هيئة أحكام جمالية محايدة لا يشوبها التحيز. لقد نَظَرت الحركةُ النسوية المزدهرة (رغم وجود بعض الأصوات المعارضة) إلى وولف بوصفها شخصا يثري الشكلانية الجمالية بتزويدها بالوعي السياسي والجِنْدريّ gender. كما أصبح كتابها غرفة خاصة بالمرء وحده A Room of One's Own (1929) نصا طوطميا بالنسبة للنسويّة الحديثة والنظرية الأدبية النسوية، وأصبحت مقالاتها "الرواية الحديثة" Modern Fiction (1925)، و"السيد بينيت والسيدة براون" Mr. Bennet and Mrs. Brown (1923)، بمثابة بيانات أساسية تضع حدودا ومعايير للرواية الحداثيّة.

تكشف روايات وولف ونثرها النقدي عن وعي وإدراك لوضع الأدب وموقعه كحقل مُوَسَّط اجتماعيا socially mediated، وهو الأمر الذي يضع المبادئ النقدية لصديقها تي. إس. إليوت، سلطويّةَ النبرة والتي لا جذور لها، في موقف معقد. إنها تتبنى موقفا مشابها لجمالياته المحايدة غير الشخصية في أحكامها غير المقبولة بخصوص تعليمية النقد أو إبداء السخط الشخصي، وهو من وجهة نظرها يُعدُّ تدخلا في "وحدة العمل الفني" في رواية جين آير لشارلوت برونتي، على سبيل المثال (95). لكنها تبدي في موضع آخر ميلا متوازنا يرى في محو المؤلف من عمله الفني وعيا ضديًا مفارقا لذاته/أو ذاتها العميقة: "نحن لا نعرف جين أوستن، ولا نعرف شكسبير، ولهذا السبب بالذات فإن جين أوستن تتخلل كلَّ كلمة كتبتها، وكذلك يفعل شكسبير" (ص: 88).

كانت وولف، في النهاية، واعيةً أن الكتابة هي صيغةٌ من صيغ التعبير عن الذات وهي تنبثق من شروط وأوضاع محددة. ويأتي التوكيد على هذا المنظور لكون وولف روائية حداثيّة تقوم بإحلال وجهة النظر والانطباع السيكولوجي مكانَ واقعية الفكتوريين

والإدوراديين التي تدعو إلى تصوير شريحة من الحياة slice–of–life realism، لكنه يأتي أيضا، وعلى نحو لا مفرَّ منه، من كونها امرأةً كاتبة. ومن ثمّ، فإنها لا تستطيع أن تغمض عينها عن الامتياز الذي يوفره الجِنْدر لصالح الموضوعية. وكما هي روايتُها مشغولةٌ، على الأغلب، بالموقع الذي تأخذ منه ملاحظاتها أكثر من انشغالها بالأشياء التي تلاحظها، فإن موهبة وولف النقدية تبدي اهتماما قويا بـ المنظور perspective. هذا الأمرُ واضحٌ بصورة جليّة في الأسلوب الذي تتبناه مقالاتها عادة وتستخدم فيه الكثير من الاستعارات والنوادر والحكايات anecdote، ناسجةً حججَها البارعة في لغة تصويرية مقتصدة وقوية لا تُقاوَم. يعود هذا أيضا إلى إدراكها أن الفن لا يولد في أي وقت وأي مكان، ويمكن أن يجري تعويقه أو تمكينه من الحدوث استنادا إلى الموقع الاجتماعي أو كونِ المرء رجلا أو امرأة:

"سألت نفسي عن الشروط والظروف التي عاشت ضمنها النساء؛ لأن الرواية، والعمل التخييلي الذي تمثله، لا يُرمى مثل حصاة على الأرض، كما يفعلُ العلمُ ربما؛ الرواية مثل بيت العنكبوت، متصلة الخيوط أبدا، برهافة ربما، لكنها تبقى متصلة بالحياة من الجهات الأربع. قد يكون الاتصال بالكاد ملموسا؛ إن مسرحيات شكسبير تبدو، على سبيل المثال، معلقةً هناك وكاملةً مكتفيةً بنفسها. لكننا عندما نتأمل هذه الخيوط المنحرفة، المتصلة عند الجوانب، والممزقة في المنتصف، نتذكر أن شبكة العنكبوت هذه لم تنسج من الهواء، بواسطة كائنات وهميّة، بل هي أعمالٌ أنجزها بشرٌ عانوا في حياتهم، وكانوا متصلين بالأشياء الماديّة على نحو قاطع، فيما يتعلق بشؤون الصحة والمال والبيوت التي عاشوا فيها." (ص: 53 – 54)

يختلف بيت العنكبوت الخاص بوولف عن أيقونة الشعراء التصويريين، التي تشبه حجرَ الصُوّان في صلابتها، أو جرّةَ النقاد الجدد حسنةَ الصنع the well– wrought urn. ففي الوقت الذي لا تقوم فيه وولف باختزال الفن إلى الشروط والأوضاع المادية التي تنتجه، فإنها تؤكد على ارتباطه الحيوي بالسياق التاريخي، "بالأشياء الماديّة على نحو قاطع". لربما يكون موقعها كامرأة في ميراث أدبي يهيمن عليه الرجال عامة، بكل ما ينتج عن ذلك من تهميش ثقافي واقتصادي، قد جعلها أقل عرضة للتلفظ بالعبارات النقدية الخيالية، الآتية من جبل الأوليمب، والتي كان يفضلها بعض معاصريها من الكتّاب الرجال.

ينبغي بالنسبة لوولف، وبصورة ضِمنيّة، أن نميز النقد، وكذلك الأدب، عن العلم. إن النقد ينشأ، مثله مثل الفن الذي يصفه، من الشروط الاجتماعية والأوضاع المحددة. إن ما يجعل نقد وولف شديد الحيوية هو المهارةُ التي تنسج بها لغتها واستعاراتها، وممارستُها النقدية لا نظريتُها الدقيقة المحكمة. إنها تكشف، في كتاباتها المميزة عن هنري جيمس وجين أوستن، أن فنَّ النقد هو نفسه عملٌ تخييليّ، شبكةٌ لا حصاةٌ صلبة.

IV

واجه أساتذة الجامعات مشكلات مختلفة، فالنقد الذي يستجيب لمعايير الموضوعية والتحقق، لا ذلك الذي يكتفي بما تُفضّله أو تعافه الذائقة الفردية، أصبح هو السؤال المراوغ في "الدراسات الإنجليزية" بالجامعة بدءا من عشرينيات القرن الماضي وما بعدها. عندما بدأ تدريس الإنجليزية في جامعة أوكسفورد عام 1893، كان هناك تركيز شديد على الجانب الفيلولوجي للموضوع، بدراسة اللغة الإنجليزية القديمة وتاريخ اللغة. وقد كان هذا التوجه تأكيداً على أن هذا الفرع من الدراسة هو من النوع الصارم المناسب والمؤَسّس، إلى أقصى حد ممكن، على ما تفضّله مدرسة النقد وما تعافه. و لم يكن مسموحا أن يُخلَط هذا النوع من الدواء بملعقة من السكر.

ومع ذلك، فإذا كانت الفيلولوجيا (فقه اللغة) قادرة على تخطي أسئلة حكم القيمة التي تثيرها ضمنا دراسة الأدب الحديث، فهي لن تستطيع تقديم إجابات أو حلول لهذه الأسئلة. لقد أعلت الحركة الجماليّة في تسعينيات القرن التاسع عشر من شأن المتع رفيعةِ المستوى التي يوفرها الفن، ومن شأن الانطباعات التي يثيرها في المشاهد أو القارئ الحساس. وكان هناك العديد من أساتذة الجامعة، مثل هنري نيتلشيب Henry Nettleship (1839– 1893)، الباحث المتخصص في الدراسات الكلاسيكية في جامعة أوكسفورد، ممن عدّوا الأدب موضوعا ضعيفا رخوا غير مناسب للدراسة الأكاديمية، على الأقل بسبب المعاني الضعيفة، العابثة، وغير الجادّة، التي يثيرها. بالنسبة لنيتلشيب، فإن الفرع المعرفي الذي يدرس في الجامعة بحاجة إلى أن يكون مؤسّسا على مبادئ بحثية وعلميّة ثابتة مثل

تلك التي تمتلكها "الدراسات الكلاسيكية" التي مثلت الحصن المنيع لتعليم الإنسانيات في ذلك الزمان. لكنّ هناك آخرين، مثل جورج سينتسبَري George Saintsbury (1845 – 1933)، وآرثر كويلَر كوتش Arthur Quiller–Couch (1863–1944)، ممن اتخذت كتاباتهم نبرة ذاتية انطباعية وسعوا إلى التعبير عن حماستهم الأدبية دون أن يسجنوا أنفسهم طويلا في عملية التفحص والتدقيق المنهجيين.

لكن هذه الروحية لم تعمّر طويلا في فرع من الدراسات الجامعية يطمح إلى كسب الاحترام، وأن يصبح موضوعا أكاديميا مؤسسا على معايير محترمة يمكن فحصها والتحقق منها. لقد حارب النقد الأكاديمي التذوقَ الشخصيَّ، بضراوة، وسعى بالتحديد، وعِوَضا عن ذلك، إلى الكشف عن "قانون النقد" الذي ازدراه سينتسبَري. ومع نمو الدراسات الإنجليزية بدأ ينظر إليها بقوة بوصفها موضوعا يبحث عن نظام معرفيٍّ يفتقر إلى عملياتٍ إجرائية يمكن التحقق منها، وتفكيرٍ صارم، ونتائج يمكن قياسها.

في هذا الجوّ من الشعور بعدم الارتياح المعرفي والمنهجي يمكن لنا أن نضع أيدينا على اللحظة التي بدأ فيها النقد الحديث في تطوير علاقة مضطربة مع حكم القيمة. ولحسن حظِّ هذا الفرع الجديد من الدراسة الجامعية، فقد أدت الهجمات التي قامت بها حركة الحداثة، ضد النزوعات العاطفية، إلى توفير ما كان مطلوبا من مَراسٍ معرفيّة ومنهجيّة. وفي الوقت الذي سعى فيه شعراء حداثيون، مثل تي. إس. إليوت وإِزرا باوند، إلى تمتين عملية التحقّق وتقويتها، والتخلص مما هو عاديٍّ وتافهٌ وغير ضروري وزخرفيّ وذو طبيعة وصفيّة، بدأت النظرية النقدية في التطور، بعد الحرب العالمية الأولى. حدث ذلك عندما ترسّخ وضعُ الدراسات الإنجليزية بوصفها فروعا للدراسة الأكاديمية، وقد عملت هذه النظرية على توفير أسس معرفية ومنهجية لتلك الدراسات. هكذا أصبح العملُ الفني نفسُه موضوعا رئيسيا ينصب عليه الاهتمام، لا على ما يثيره من أثر في القارئ أو ما يتعلق بأصوله التاريخية.

لربما يكون دالا أن شخصيتين رئيسيتين أساسيتين في الدراسات الإنجليزية في حقبة ما بين الحربين، هما آي. إي. ريتشاردس I. A. Richards (1893 – 1979) وتلميذُه وليَم إمبسون William Empson (1906 – 1984)، قَدِما إلى فرع الدراسات الأدبية من فروع "أكثر صلابة" هي على التوالي: الفلسفة وعلم النفس والرياضيات.

سعى ريتشاردس، مثله مثل الحداثيين، إلى نبذ الصيغ التجارية من التسلية والمتعة التي شعر أنها تعتمد على ردود الفعل العادية المستهلَكة. لقد أخذ عن الشكلانيين الروس– وهم مجموعة من المنظِّرين الروس الذين سعوا إلى تحليل الخاصيّات "الأدبية" للأدب – فكرة أن الأدب ينبغي أن يكون ضد التيار السائد، وأن يموضع نفسه ضمن حقل غير العاديّ. وهو يدّعي "أن معظم الشعر الجيد تقريبا مزعجٌ مقلق" (النقد العمليّ Practical Criticism، ص: 254).

في عملين أساسيين من أعماله يسعى ريتشاردس إلى تحديد أساس صُلب لعمله أكثر من مجرد الاعتماد على الانطباع الشخصي. مستخدما حدوسَ علم النفس الحديث، يحاول ريتشاردس في كتابه مبادئ النقد الأدبي Principles of Literary Criticism (1924) أن يضع الطرائق المنهجية للنقد ومبادئ القيمة الأدبية literary vlaue تحت مظلة العلم الجديد. يَشْرَعُ ريتشاردس في تأسيس ما سيصبح المهمةَ المعتادة للدراسة الأدبية في القرن العشرين: أي أن يضع مقدماتها وافتراضاتها التأسيسية موضعَ تحليل متفحص مدقق، وأن يضع مرة واحدة وإلى الأبد المبادئ التي ينبغي أن يعتمدها حقل [الدراسة الأدبية]. إنه يرغب أن ينظّف الموضوع تماما، مستغنيا عن المظاهر غير الضرورية، متعاملا كما ينبغي مع مقدماتها وفرضيّاتها. إن قليلا من التفحص المنهجي المدقق سوف يزود الموضوع بالأرضية والأساس اللذين يحتاجهما.

"لا تبدو الأسئلة التي يسعى الناقد إلى إيجاد أجوبة لها، رغم كونها معقدة، صعبة بصورة غير عادية. فما الذي يمنح تجربة قراءة قصيدة معينة قيمتها؟ كيف تكون هذه التجربة أفضل من غيرها؟ لمذا نفضّل هذه الصورة على تلك؟ بأية طرق ينبغي أن نستمع للموسيقى لنحصل على أثمن اللحظات؟ لماذا يكون هذا الرأي بخصوص الأعمال الفنية أقل أهمية من آخر غيره؟ هذه هي الأسئلة الأساسية التي على النقد أن يجيب عليها، إضافة إلى أسئلة أولية تمهيدية أخرى – مثل: ما الصورة، والقصيدة، والقطعة الموسيقية؟ كيف تُقارن التجاربُ ببعضها بعضا؟ ما معنى القيمة؟ – التي تبدو ضرورية من أجل الإجابة على الأسئلة الأولى. (مبادئ النقد، ص: 2)

يُفترض أن تكون "الأسئلة الأولية التمهيدية أقلَّ "صعوبة بصورة غير عادية" من تلك الرئيسية. ومع ذلك، بقي نقدُ الفن والنظريةُ يعيدان النظر، منذ كتب ريتشاردس كلامه،

في هذه الأسئلة. "ما الفن؟" سؤالٌ ما زال يُطرح حتى الآن كما كان الأمر في زمن ريتشاردس لكن بيقين أقل أننا سوف نجد له جوابا مقنعا. حتى تلك الأسئلة الأساسية التي يطرحها، والتي تبدو بالنسبة له مقدمات ضرورية لعمل النقد، تَبدو لنا الآن مثقلة بالكثير من الافتراضات الثقافية الملغزة المُسبَّقَة الخاصة بعصره. "لماذا يكون رأيٌ معين أقلَّ جودةً وصحة من غيره؟" في زمن المدوّنات والمجموعات القرائية سوف يوافق عدد قليل من الناس على افتراض ريتشاردس بأن الإجابة على هذا السؤال ينبغي أن تكون بصيغة النفي. لم يكن ريتشاردس أوّل من حاول تقديم مخطط نظاميّ لغايات النقد فيما مضى، ولما ينبغي أن يكون عليه النقدُ في المستقبل، كما أنه لن يكون الأخير. لكن يبدو أنه كلما حاول المرء أن يقبض بقوة على "مبادئ" النقد والتقويم evaluation فإنه يصبح أكثر تيقنا من أن تلك المبادئ تتسرب من بين أصابعه.

ما يخلص إليه ريتشاردس من محاولة التوصّل إلى معايير يقيس من خلالها "قيم" الفن يصبح في نهاية المطاف، ودون أن يثير ذلك أي استغراب لدينا، مجرد مقياس خاصّ بسياقه الثقافي هو لا طقما ثابتا من المبادئ. في مبادئ النقد الأدبي يتبنى ريتشاردس نوعا من مذهب المنفعة الجماليّ. لقد كان ضروريا العثورُ على الغايات الصحيحة المناسبة للسلوك الأخلاقي، التي جادل بشأنها أصحاب مذهب المنفعة في القرن التاسع عشر، لإدخال المتعة والسرور العظيمين على قلوب أكبر عدد من البشر. يوظّف ريتشاردس، الذي يقتبس من جيريمي بينثام Jeremy Bentham مصادقا على أقواله، هذا النوعَ من حساب نوعيّة العمل الفني التي ينبغي، باختصار، قياسُها بعدد "الرغبات" (الاستثارات أو الأتواق) التي تشبع الفرِد. إن مشكلة القيمة، إذن، تُحَلّ باستخدام لغة علم النفس، وحتى علم الأحياء – "كلِ شيء صحيحٌ هنا والآن في الجهاز العصبي" (ص: 246). يوظف ريتشاردس، وعلى نحو فعّال، علم النفس السلوكي في الدراسات الأدبية، كما يدرس الأدب بوصفه موضعا للعمليات السيكولوجية، حيث ينبغي أن يُحكَمَ على الأدب فقط من خلال نجاحه أو فشله في إثارة ردود فعل لديِ القارئ. وهو يعترف أن اكتشافه، مثله مثل الاكتشافات العلمية الأخرى، سوف يحلّ محله فيما بعد اكتشافاتٌ متقدمة جديدة: "علينا أن نأخذ في الحسبان أن المعرفة التي سيمتلكها البشر في سنة 3000 ميلادية، إذا سارت الأمور بشكل جيد، قد تجعل علومَ الجمال لدينا، كلَّ علوم النفس، كلَّ النظرية الحديثة الخاصة بالقيمة، تَبدو هزيلة ومثيرة للشفقة. ولسوف

تكون آفاق المستقبل شاحبة وبائسة بالفعل إن لم يحدث ذلك." (ص: 4) وهي لا شكّ شاحبةٌ وبائسةٌ الآن. لكن ما لم يستطع ريتشاردس تبيُّنه هو أن المقدمات الأساسية لتطبيق المنهجية العلمية على عملية الاستقبال وردود الأفعال، ومحاولة حساب مشكلة القيمة، باستخدام أدوات مذهب المنفعة، قد يُنظَر إليها بوصفها شكلا من أشكال الفهم الخاطئ. فليست المسافة التي قطعها ريتشاردس هي التي تبدو "بائسة"، بل الرحلةُ نفسُها التي جاهد للقيام بها. لقد قلّل، على نحو منهك، من شأن تعدد وعدم وضوح ردود الفعل التي سعى لحساب كمياتها، و لم يُلقِ بالا إلى الحد الذي سيكون عليه اختلاف ردود فعل القراء غير المتوقعة. ومن ثَمّ لن يكون في إمكان علم النفس أن يصبح دليلا نظاميًا مقنعا وقابلا لقياس الخصائص النوعية للأدب التي سعى ريتشاردس إلى القبض عليها.

في عمل لاحق، النقد العملي (1929)، يتوجه ريتشاردس بصورة أكبر إلى إعمالِ طرائق القراءة الدقيقة المتفحصة التي سوف تؤثر لاحقا في النقد الأمريكي الجديد. في هذه المرحلة يمثّل ريتشاردس بنفسه عملية تقلّب ردود الفعل والاستقبال. وهو يسجل وقائع تجربة اختبارية بتوزيع عدد من القصائد مغفلة أسماء المؤلفين على طلبة جامعة كَمبريدج طالبا منهم أن يقدموا تقويما لتلك القصائد. كانت النتائج سيئةَ السمعة، فالشعراء المكرسون والمشهورون تعرضوا للسخرية والتهكم، بينما أُعْلِي من شأن أولئك الشعراء متواضعي الشهرة. وقد كتبِ ريتشاردس عن تلك التجربة بوصفها تعبيرا عن الذكاء والحصافة النقديين غير المتشكلين لدى الطلبة، وحاول، بأسلوبه الإكلينيكي الصريح والقاطع المميز، تسجيل مواضع الضعف لديهم وتشخيص ذلك الضعف. كان ريتشاردس بالفعل ابن عصره، إلى حد بعيد، ليعتقد أن "الحساسية" ليست شيئا يمكن، أو ينبغي، تهذيبه أو صقله، وتوجيهه في اتجاه محدد وحيد. إن العناية الحثيثة بطرائق القراءة والتأويل المتفق عليها سوف تكفل الحصول على رد الفعل "الصحيح". كما أن العقول المثقفة بصورةَ جيدة سوف تتوصل إلى تعميم أذواق نقدية منتظمة ومتماثلة.

يحاول ريتشاردس الإجابة عن نزوات رد الفعل الأدبي من خلال أخذ النقد إلى المَعْمَل. لكنه يظل في الوقت نفسه أرنولديا [نسبة إلى ماثيو أرنولد] بصورة كافية لكي ينظر إلى الفن والثقافة الرفيعة بوصفهما حلا لجفاف المجتمع العلمي الصناعي. ففي الوقت الذي رغب فيه أن يُقوّي عصبَ الدراسات الأدبية، بإعطائها جرعةً من الصرامة

والدقة العلميين، رأى أن الأدب هو طوق نجاة "عندما نكتشف أن مدّ العلم الجارف يأخذنا بعيدا وعميقا" (ص: 350 - 351). مثله مثل كل من ليفيس وإليوت، ينظر ريتشاردس إلى غرس نبتة الفن وتهذيبها كترياق للثقافة الشعبية الاستهلاكية، ولردود الفعل وعملية الاستقبال التي تتسم بالخِفّة، وللآلية الباردة التي يتسم بها العصر الصناعي. الفرق بينه وبينهم أن ريتشاردس يحاول أن يغزو العلم في عقر داره، مستخدما التحليل النفسي أو الطرائق المنهجية الصارمة المنضبطة والمتوازنة التي تميز النقد العمليّ لكي يمنح الأدب موطِئ قدم ثابتا في المؤسسة الأكاديمية. هنا، كما هو الأمر في أي موضع آخر، فإن التعطّش إلى تحقيق الحياد والنزاهة المنهجية في الحكم والتقويم لا يلغي حضور أفكار الحساسيّة الثقافية والقيم الخاصة بالفنون. بل إنه، ومن أجل تدعيم هذه الأفكار وتوظيفها لكي تكون صالحة وبصورة جيدة للاستعمال الاجتماعي الناجح (وهذا معنى آخر من معاني النقد "العملي")، يجري استخدام هذه الطرائق المنهجية التجريبية. فعلى مدار تاريخ النقد، سوف تُولِّد الدعوات الضمنية، أو الصريحة، إلى وجود مرجعية علمية تبرر ممارسات النقد الأدبي في الوقت الذي تتمسك فيه بالثقافة كبديل تعويضي للعلم، توترا قد يتحول بصورة غير منتظمة إلى تناقض صريح. كلّ ما كُنّا في حاجة إليه هو أن تغيّر مناهجُ النقد الأدبي، المتحررةُ من حكم القيمة، مسارَها وتتصادمَ مع غاياتها شبه الدينية.

رغم تشديده على الشهيّة وإشباع الحاجة، لعب ريتشاردس دورا رئيسيا في توجيه التأويل بعيدا عن المبادئ والقواعد السيكولوجية وفي اتجاه الفكرة التي تقول إن القصائد هي أشياء مستقلة تشرح نفسها بنفسها، كتلك القصائد التي أعطاها لتلامذته ليكتبوا تقويمهم لها. كما أوجد التأكيد على كون القصيدة نصّا ينبغي دراسته بمعزل عن سياقه (دون إحالته إلى المؤلف أو التاريخ) هالةً من المساءلة التجريبية الصلبة القوية التي برهنت أنه يصعب مقاومتها في أوساط الحركات النقدية التالية مثل النقد الأمريكي الجديد. لقد شجعت طرائق ريتشاردس المنهجية، في أحسن الأحوال، على ضرورة الانتباه جيدا لطبقات المعنى النصيّ، وللسمات النوعية المعقدة غير القابلة للاستجابة الخاصّة باللغة الشعرية وميلِها إلى أن تعني أكثر من معنى واحد في الوقت نفسه.

أكثر من أي شخص آخر، بيّن وليَم إمبسون ببراعة الإمكانات الغنية لهذا

النـوع من المقـاربـات. في عـام 1930 كتـب إمبسون، وكان وقتها في الرابعة والعشرين من عمره، أوّل أعماله النقدية الأساسية، سبعة أنماط من الغموض Seven Types of Ambiguities، مصنفا بصورة منهجية أشكال "الغموض" في الشعر الإنجليزي. بالنسبة لإمبسون، فإن الكشف عن المعاني المتعددة في القصيدة يمكننا من إدراك مدى عمقها وجمالها بصورة أفضل. وقد كان إمبسون طالب رياضيات موهوبا ومتميزا قبل أن يتحول لدراسة اللغة الإنجليزية (حيث عمل مع ريتشاردس على مشروع التخرج في السنة النهائية من دراسته). ولربما كشف نقده ذو الطابع التصنيفي، الذي يرى أن الشعر هو استخدام عقلاني تحليلي تفصيلي للغة، عن بعض من تدريبه في حقل الرياضيات. لكننا لا نشهد في هذا العمل إقحاما للعمليات الحسابية. إن قراءة إمبسون للشعر، تتفهم، كما هي طبيعةُ الرجل نفسه، وجودَ العناصر العاصيَة والمشاكسة شديدة الخصوصية التي تفسح المجال لوجود المعاني الظِليّة الهاربة والمعاني الضمنية المتعارضة كذلك. لكن رغم احتفاله بالمتنوع والمتعدد، فإن نقد إمبسون يتخذ نبرةً رفيعة متحضرة، وعاميّةً شعبية في الوقت نفسه، وهو يبدأ قراءاته للشعر بروحية تحليلية هادئة وأعصاب باردة. إن قراءته تعرف ما هي في صَدَده، وهي في الوقت الذي تسعى فيه إلى التمتع بالحصافة والقدرة على إطلاق الحكم على القصائد، تتجنب أية أحكام لحظيّة غامضة. يجري هنا إخضاعُ الشعر لعملية استخلاص للمعنى أكثر دقة وبراعة، من أي وقت مضى، كما يجري إلقاء الضوء على دقائقها وتوتراتها وتعارضاتها الداخلية، من أجل الكشف بصورة أفضل عن الألوان المَنْشوريّة في الشعر.

هناك قرابةٌ بين قراءات إمبسون الدقيقة المتفحصة وعدد من المفاهيم والقواعد المحببة إلى النقد الأمريكي الجديد New Critcism. فإذا كان إمبسون قد أعلى من شأن الغموض فإن كليانث بروكس Cleanth Brooks (1906– 1994) كان يركز على "المفارقة الضدية" paradox، وركّز ألن تيت Allen Tate (1899– 1979) على "التوتر"، ووين بوث Wayne Booth (1921– 2005) على "المفارقة الساخرة" irony. لكن من الخطأ النظر ببساطة إلى إمبسون بوصفه الجناح البريطانيّ للحركة الأمريكية. إن الاختلافات بينه وبين تلك الحركة هي في النهاية أكثر قوة وتعبيرا من التشابهات الموجودة. أوّلُ هذه الاختلافات أن إمبسون يفسح مكانا أكبر لقصد المؤلف author's intention أكثر مما يفعل النقاد الجدد، لا بوصف المؤلف الحَكَمَ الأخير

على معنى العمل بل كواحد من الخيارات ضمن المعاني والدلالات المتعددة للقصيدة. الأهم من ذلك طبعا اختلافُ الروح العامة لعملية الحكم والتقويم. لقد تركّز تشديدُ النقاد الجدد أكثر على الحلّ والتناغم والانسجام بالمقارنة مع تصنيفات إمبسون التي تهتم بالتمايز والاختلاف. إن النقد الجديد يميل إلى تبني الكليّة العضويةِ organic integrity للنص حيث يتم توظيف المفارقتين الضديّة والساخرة من أجل خلق أثر شعري، وإنتاج تعارض ظاهر ليتم التخلص منه لاحقا عبر التسويات الجماليّة التي تؤديها القصيدة.

كما يشير جون كرو رانسوم John Crowe Ransom (1888– 1974)، الأبُ المؤسس للنقد الجديد، فإن القصيدة "تشبه الدولةَ الديموقراطية، إذا جاز التعبير، التي تسعى إلى فرض سلطة الدولة دون أن تتعدى على خصوصيات مواطنيها" (54). أما إمبسون فيتركنا مع نصٍّ بنهايات مفتوحة وأكثر امتلاء بالفجوات. لكن إمبسون والنقاد الجدد تبنوا جميعا منهجية تعتمد التركيز على النص. أما نقاط الاختلاف بينهم فتتمثل في كون استنتاجات إمبسون تحليلية، في الوقت الذي قرأ فيه النقاد الجدد الأشياء بدقة وتركيز للوصول إلى التركيب في النهاية. وفيما فضّل النقاد الجدد الازدواجية والتناقض Ambivalence للتوصل إلى الوحدة النهائية، اعتنق إمبسون مفهوم الغموض Ambiguity وعمل على نشره. سوف تبدو اهتمامات إمبسون، من ثَمّ، أكثر اتفاقا مع العداء المعاصر للكليّات totality، والمطلقات، والكليّات العضويّة organic wholes، سواءٌ أكانت سياسيةً أم شعرية. وهكذا وبعد صدور السيرة الذاتية لإمبسون في جزأين عن مطبعة جامعة أوكسفورد، سوف تعثر شهادتُه الذكية والبارعة بخصوص شُذوذاتِ المعنى الشعري، والأصداءِ التي يخلقها، على جمهور جديد من المعجبين مرّةً أخرى.

لقد كان هناك أسباب ثقافية وأيديولوجية لاختلاف التوكيدات والاهتمامات بين إمبسون والنقاد الجدد. فعددٌ لا بأس به من النقاد الجدد نشأ في الجنوب الأمريكي، الذي مزقته الحرب، وقد يكون واقعا تحت عبء الحنين المرضيّ إلى ثقافة مستقرة عضويّة، متصورا أن الأعمال الأدبية الأكثر تميزا توفر التوازن والعمق المُركّب وتعمل كبلْسَم شافٍ لتفشي أخلاقيات العصر الصناعي في المدن الأمريكية خلال القرن العشرين. إن التوازيَ الحاصل بين اعتناق هذه الأيديولوجية الضمنية وتبني إمكانات الخلاص الثقافية التي

يوفرها الأدب، والتي طبعت سلالةً مهمة من النظرية النقدية، منذ عصر أرنولد، واضحٌ تماما في المملكة المتحدة. كان رانسوم شاعرا (مثل كثيرين آخرين من أعلام النقد الجديد)، وأستاذا في كلية كينيون Kenyon College (أوهايو)، ومؤسسا لمجلة كينيون ريفيو Kenyon Review. في العدد الأول من المجلة يكشف رانسوم عن إحساس منتصف القرن بأن النقد كان يدخل عصره الذهبي: "هذا العصر هو عصر النقد. أحتاج فقط إلى الاقتباس من: إليوت، ريتشاردس، إمبسون، تيت Tate، وينترز Winters، بلاكمور Blackmur – كوكبة من النقاد المؤثرين لم يوجد مثلها في التاريخ الأدبي لأيّ عصر من قبل." (ص: 81 – 82)

كانت النخبة الرئيسية من النقاد الجدد تركّز على النصّ بوصفه نصّا، دون أن تربك عملها بإغواء الالتفات إلى مقاصد المؤلف (فضلا عن أي شيء يتصل بسيرته)، أو الخلفيات التاريخية، أو ردود أفعال القراء. ويمكن أن نعثر على الدفاع الكلاسيكي للنقاد الجدد عن رفضهم التعرض لمقاصد المؤلف وردود فعل القراء في مقالتين كتبهما دبليو. ك. ويمزات W. K. Wimst (1907 – 1975) ومونرو بيردسلي M. C. Beardsley (1915– 1985)، "المغالطة القصديّة" The Intentional Fallacy (1946) و"المغالطة الوجدانية" The Affective Fallacy (1949). مثلهم مثل الجيل الذي سبقهم من الحداثيين الداعين إلى تبني المعايير الجمالية، شدد النقاد الجدد على النظر إلى النص بوصفه شيئا صلبا، ملموسا، غيرَ شخصي، شاجبين الأفكارَ والمفاهيم التي تتحدث عن الصدق، أو التلقائية، أو أيّ فكرة رومانسية تقول إن علينا أن نحكم على القصيدة بوصفها تعبيرا عما يشعر به الشاعر. كذلك لم تَلْقَ مشاعرُ القراء عندهم أيَّ اهتمام: كلٍ محاولة للحكم على القصيدة من زاوية ما تثيره من انفعالات كانت تُعامَل على أنها شيء غير مشروع. سعى ريتشاردس، في فترة مبكرة من عمله، إلى حلّ مشكلة التلقي ورد الفعل الفرديّ من خلال النظر إليه بمنظار علم السلوك؛ ولأن النقاد الجدد لاحظوا أن التباين في ردود الفعل العاطفية يؤدي إلى نسبويّة relativism فاترة غير جادّة، وغير أكاديمية، فقد حظروا الإشارة إليها تماما في موضوع المساءلة والاستعلام [النقديين].

تعمل القصيدة بالنسبة للنقاد الجدد، بصورة ضمنية، كوحدة كليّة متناغمة

harmonious whole تحقق عملياتُها البارعةُ والمتقنة والعميقة صلات وترابطات عضويةً يفتقر إليها المجتمع الصناعي المُجزّأ المتشظي. لكننا نستطيع أنْ نتبيّن، بأثر رجعي، جذور المشكلة هنا. كيف يمكن للقصيدة أن تنفصل عن القوى الاجتماعية وتعمل، في الوقت نفسه، كدواء شبه روحي يعالج آثار المَكْنَنَة mechanization والتغريب الذي تسببه الحياة الحضرية؟ كيف يمكن للشعر أن يكون مستقلا تماما ويكون قادرا على التجدد في الحال؟ لهذا السبب أدت محاولات العثور على أساس دقيق صارم للمساءلة الأدبية (من خلال التركيز على النص الصلب الذي لا يتزعزع، عبر تخليصه مما هو زائدٌ وغامضٌ وغيرُ أكيد، ومما يمثل "مجرد" خلفيّة) إلى تعارض ملتبس بين المنهجية العلمية والأساس الروحي للنقد الأدبي، مرةً ثانية. لقد كان ثمن المنهجية الدقيقة الصارمة هو إضعاف "القيم". وسوف تكون هذه المسألة هي النقطة التي انطلق منها جيلٌ أدبيٌّ متشككٌ تالٍ، ومنظرون ثقافيون سعوا إلى الكشف عن "الافتراضاتِ التي لم يتم فحصها"، والمحافظةِ السياسيةِ الملتبسة، التي يزعم هذا الجيلُ أن النقد الجديد قام عليها.

V

قبل الثورة النظرية التي حدثت في الستينيات كان هناك، على أي حال، محاولة مؤثرة أخرى لحل التعارض الخاص القائم بين كون الفن ترياقا يعالج سمّ الاغتراب الذي ينشأ عن زمن الحداثة وكونه في الوقت نفسه أيقونةً لم تتلوث بما هو اجتماعي. لقد أصبح "النقد الأسطوري" Mythic Criticism هو الصيغة السائدة في النقد الأمريكي الشمالي خلال نهاية الخمسينيات وفي الستينيات، مُعبّدا الطريق لوصول النظرية البنيوية الفرنسية (التي اهتمت أيضا ببحث الأطر والبنيات التي يتم استنادا إليها تشكيلُ القصص وصياغتها).

كان الممثل الأشهر والأكثر تأثيرا في هذه [الصيغة النقدية] هو الناقد ورجل الدين الكندي نورثروب فراي Northrop Frye (1912- 1991)، الذي ظهر عمله الأكثر شهرة تشريح النقد Anatomy of Criticism عام 1957. لقد تبنّى فراي

تحليلا للتاريخ الأدبي، تصنيفيِّ الطابع، متحررا من حكم القيمة، حيث يمكن فهم الأعمال المفردة بوصفها جزءا من كلٍّ دَوريٍّ متكرر شديد الاتساع. كما أنه قام بدراسة تفصيلية لفئات تصنيفية وأنماط تخص، على سبيل المثال، صيغا أدبية مثل "الكوميديّ"، و"الرومانسيّ"، و"التراجيديّ"، و"المفارقة الساخرة"، لتَوافُقها بصورة عميقة مع دورة الفصول: الربيع، والصيف، والخريف، والشتاء. مثله مثل النقاد الجدد، رفض فراي الصيغة النقدية التي تعتمد على التاريخ، أو السيرة، أو الأفكار التي تدور حول السلوك الأخلاقي، أو المرجعيّات التي تشير إلى العالم "الواقعي". وإذا كان النقاد الجدد سعوا إلى تَصليبِ عود الدراسة الأدبية من خلال التحليل الدقيق للنص، فقد مَدَّ فراي هذا الانحياز الشكلانيّ إلى حدود ما يفترض أنه يشكل إيقاع التاريخ الأدبي ودوراته. لقد نقل التركيز من الأعمال الأدبية، بوصفها أيقونات مستقلةً معزولة، إلى تأسيس علاقة تربطها عبر التاريخ، وهي ذات طابع نصيٍّ وسرديٍّ ومؤسسةٌ على الأنماط البدئية الأسطورية archetypes. هكذا وجدت تناقضاتُ النقد الجديد – أن الأدب هو علاج مُسكن للاغتراب الذي ينشأ عن الزمان الحديث ولكن علينا في الوقت نفسه أن ندرسه منقطعا عن سياقه، وأنه يمثل علاجا للعلل الاجتماعية لكن ينبغي أن يظلّ في هناءة فلا يمسّه أيُّ شيء مكتفيا بنسيجه العضوي – حلا مؤقتا في النقد الأسطوري. بهذا المعنى لم يعد النقد بلا جذور، بل إنه أصبح موصولا بالإيقاعات العميقة في الطبيعة والحضارة. لكن نقد فراي يمثل بوضوح نوعا من التجذير المحروم من سياقه، كما أن انشغاله بالأنماط الأدبية البدئية مجردٌ من الارتباط المفرط بالتجربة الاجتماعية والتاريخية. يعامَلُ التاريخُ الأدبيُّ نفسُه وكأنه نصٌّ مستقل مكتفٍ بذاته، بكل قوانينه ونماذجه اللاتاريخية.

يمثّل فراي واحدا من كبار نقاد القرن العشرين الذين تراجعت مكانتهم بشكل كبير. فمحاولةُ تحديد طبقاتٍ تحتيّة أسطورية مفتَرَضة للأدب تُعدُّ، على نحو عميق، محاولةً غير عصرية في المناخ النقديّ الراهن الذي يفضّل الاهتمام بالتاريخ السياسي الذي يقيم خلف الأسطورة الأدبية، على النقيض مما يسعى إليه [عمل فراي]. ومع ذلك فقد كان تشريح النقد واحدا من أكثر الأعمال النقدية الأكاديمية أهمية واحتراما في زمنه، كما أن مواهب فراي في التركيب والشرح والتفسير، خصوصا فيما يتعلق بالشعراء الرومانسيين، ينبغي إطراؤها وتقديرها.

على كل حال، فإن ما يجعل عمل فراي متفقا مع سياق السرد هنا هو التفاته إلى الدور

الحقيقي واللائق بالناقد، خصوصا جهوده التي سعت إلى تعزيز مكانة الدراسات الأدبية وإضفاء سلطة العلم عليها. فكما فعل ريتشاردس في مبادئ النقد الأدبي، فإن فراي يجادل في تشريح النقد، وبحماس شديد، قائلا إن في الإمكان تأسيس النقد على مبادئ علمية راسخة بحيث يتحول إلى جسم نظاميّ متدرجٍ من المعرفة. هكذا انفتحت هذه النافذة البيولوجية التي تشير إليها كلمة "تشريح":

"يعرف كلُّ امرئ دَرَسَ الأدب دراسةً جديّة أن العمليات الذهنية المتضمنة في هذه الدراسة ذات طبيعة منطقية مترابطة ومتدرجة كما هو الأمر في دراسة العلم. إن تدريبا عقليا متشابها تماما يحدث في الحالتين، كما يجري بناءُ إدراك مشابه لوحدة الموضوع." (ص: 10 – 11)

بين صفحات "مقدمة" فراي "المثيرة للجدل" نستطيع أن نتبيّن موتَ الناقد العامّ، أو المحاولةَ الصريحةَ للفصل بين كُتّاب المراجعات الصحفية والأكاديميين. فمن أجل أن يُرْسيَ النقدَ الأدبي الأكاديمي على أساسات ومعايير موضوعية صلبة، شعر فراي بالحاجة إلى التمييز بين هذا النقد والذائقة الصحفية، التي بدت له غير ضارّة إن عرفت الموضع الذي تقف فيه، لكن ينبغي في الوقت نفسه عدمُ الخلط بينها وبين المشروع المنهجيّ المنظّم الذي هو مقبلٌ عليه. إن التشارك في العاطفة الأدبية والحماسة الذاتية هو طريقة جيدة ومناسبة للبدء في حوار عموميّ مسلٍ أو كتابة مقالة صحفية، لكن ينبغي أن لا يتم خلط ذلك بالصرامة الموضوعية للنقد العلمي اللامع شديد الوضوح، بأنظمته التصنيفية والأنماط التي تقيم في أساسه، ودوراته الطقسيّة ritualistic cycles. يقيم فراي حدًّا فاصلا شديد الصرامة بين هذا النوع من الفعاليّة و"نقاد الجمهور" public critics الذين صنعوا "تاريخ الذوق [الأدبي]" (لامب Lamb، هازلت، سانت بوف Sainte–Beuve). ويُمثّل هذا تمييزا بين علم الوصف وفن التقويم: "يميل ناقد الجمهور إلى الأشكال الحَدَثيّة العارضة مثل المحاضرة والمقالة المتعارف عليها، ولا يُعَدّ عملُه علما، بل شكلا آخرَ من الفن الأدبي" (ص: 8).

يجري هنا أيضا رفض أي إمكانية لوجود أحكام للقيمة بريئة من تحيزات الناقد وتفضيلاته بوصفها "الجزرة التي يغرينا بها النقد الأدبي". من هنا ينبغي التخلص من هذه الأحكام وإلحاقها بـ"تاريخ الذوق". يعارض فراي بشدة النقدَ التقويميّ لكونه لا يستوفي

الشروطَ الأكاديمية. ومن ثمّ، فإن فراي يوجه سهامه إلى الجهود المضنية لتشكيل النصوص الأدبية المعيارية canon، وإعادة التقويم، وعمليات إعادة الفحص التي قام بها كل من إليوت وليفيس:

[أي] "..... كل تلك الثرثرة الأدبية التي صنعت ظاهرة صعود نجم الشعراء وأفولها في سوقٍ خياليٍ لتجارة الأسهم. فها هو السيد إليوت، ذلك المستثمر الثريّ، يعود ليشتري أسهم ميلتون، بعد أن باع كميات كبيرة من تلك الأسهم؛ كما أن أسهم دَنْ Donne قد تكون بلغت أعلى أسعارها وسوف تبدأ في الهبوط؛ أما أسهم تنيسون Tennyson فهي غير مستقرة في الوقت الذي ما زالت فيه أسهم شيلي في حالة هبوط. لا يمكن لهذا الشيء أن يكون جزءا من دراسة نظاميّة، لأن الدراسة النظامية تتطور وتتقدم: فما يتأرجح ويتذبذب هو مجرد ثرثرة يتسلّى بها الناس في أوقات فراغهم. ليس تاريخ الذوق جزءا من بنية النقد، كما أن الجدل الذي دار بين هَكسلي Huxley وويلبرفورس Wilberforce لا يُعدُّ جزءا من بنية علم البيولوجيا." (ص: 18)

إنها قطعة خطابيّة بليغة وماهرة، ولا شك أن استعارة سوق الأسهم مُصَمَّمَةٌ بدقة لكي تجرح وتسبب الألم: لا من خلال استخدام الصور الرخيصة المأخوذة من عالم التجارة التي كان يمكن لكل من ليفيس وإليوت شجبها واستنكارها بل لأن تي. إس. إليوت كان قد عمل في مصرف لسنوات عدّة. ورغم أن نقد فراي يسعى إلى تحقيق حلم مدهش، شبهِ رومانسي، بعيدِ المنال، في محاولته إرساءَ أسس علم نَحوٍ واضح يعمل بموجبه النوعُ genre، فإنه في مسعاه لتحقيق مصداقية علمية يرفض أي حُكم علَى القيمة الأدبية. ثمّة تناقضٌ في الحطِّ من شأن أحكام القيمة: فهو بحد ذاته حكمُ قيمة. إن إنكار فراي يخصّ، على نحو مفترض، بعضَ الأسئلة المتعلقة بالشهرة الأدبية. لكن قيمة الأدب نفسه، أو اللحظات النادرة التي يضيف فيها نصوصا جديدة إلى نصوصه الأساسية المعيارية، لا تسبب لفراي أي إزعاج، على ما يبدو. إنه لا يدرك، على سبيل المثال، أن حديثه أحيانا عن الفن "العظيم" و"الأعمال الكلاسيكية الكبرى" يمكن أن يوصف بأنه غير علمي، وهو مؤسَّس على ركام من التحيزات والاشتراطات الاجتماعية.

كما هو الحال في كثير من الأحيان، فإن الإنكار المفترض للاستجابة الشخصية يخدم

نوعا أعمق من أحكام القيمة لم يُعتَرَف به أو يتمَ تفحصُه تماما. فلا مهربَ من التقويم في مستوى من المستويات، وتفضيلُ العمليات الإجرائية الوصفية المحايدة، أو غيرِ المنحازة، هو نفسه حكمُ قيمة. علاوةً على ذلك، وفي حالة فراي بصورة خاصة، فحتى لو كان الأدب يُدرَس دون انحياز فإن وظيفته المدرَكة في المجتمع لا يمكن أن تكون محايدة. إنها تتصل بالبنيات والقصص الأولية البسيطة التي تتجاوز التاريخ وتتعلق بما هو إنساني على أعمق المستويات. من بين الأسباب التي جعلت فراي، مثل غيره من النقاد في عصره، ذا شهرة واسعة بين الجمهور الاستحقاقاتُ الكبيرة التي ادعى أن الأدب يوفرها، وهي استحقاقاتٌ وادعاءاتٌ تعامل معها نقاد أكاديميون، فيما بعد، بتشكك كما فعل هو نفسه مع الأحكام الموضعيّة والثرثرة الأدبية. هذه واحدة من اللحظات التي كان فيها موتُ الناقد مُضمَرا في العصر الذهبي الذي سبق لحظة الموت الفعلية. يعلن فراي أن "الجمهور الذي يحاول أن يستغني عن النقد، ويصرُّ على أنه يعرف ما يريده ويحبه، يغتال الفنونَ ويفقد ذاكرته الثقافية" (ص: 4). بغض النظر عن كون المرء يتفق أو يختلف مع هذا التحذير، فمن الواضح أنه مُشبَعٌ بحكم القيمة. سوف يبدو جهد فراي لتهميش النقد التقويمي، في الوقت الذي يصرّ فيه على أهمية النقد وقيمته، كمن يريد أن يأكلَ الكعكة ويحتفظ بها في الوقت نفسه.

كان هدف نقد فراي هو استخدام أدوات العلم للكشف عن الوحدة الأسطورية التي سبقت في الوجود الفوضى والشواشَ في التاريخ المعاصر. وقد طمح فراي إلى استخدام الأدب للكشف عن الوحدات الإنسانويّة humanist التي تقيم خلف الاختلافات الثقافية. لكن الرياح الثقافية السائدة حولت اتجاهها في السنوات التالية نحو التعدد والتنوع. ويعود ذلك على الأقل إلى الحاجة السياسية إلى استيعاب التنوع والاختلاف. لقد هوجم دفاع فراي عن وحدة الذات، ومحاولته لاستخلاص الطبقات الأسطورية في الأدب، بوصفهما أيديولوجية رجعيّة و"إنسانويّة ليبرالية". أراد فراي أن يؤسس قيمة النقد الأدبي من خلال التخلص من أحكام القيمة في النقد الأدبي. وقد كان سهلا التقدمُ خطوةً أبعدَ في الهجوم بحيث يأخذ في طريقه افتراضاتِ حكم القيمة قاطبةً. لكن فراي، رغم كل منجزه غير المشكوك فيه على صعيد النقد، وجّه ضربة قوية إلى النقد التقويميّ، وهو ما سوف يساهم لا في فصل النقد الأكاديمي عن النقد الصحفي المتميز فقط، بل إنه سيبرر أيضا الهجوم فيما بعد على منجز فراي النقدي.

VI

إن العمل على إضفاء ميزات العلم وتنميتها [في النقد] هو اتجاه من بين اتجاهات النقد الأكاديمي في القرن العشرين. لكن هناك اتجاها آخر يشدد على الأهمية الأخلاقية والسلوكية للأدب، بمعنى أن تصوير الأدب للعالم الاجتماعي، وتوضيح ميزاته الإنسانية المثرية وتفاعلاته المجتمعية المعقدة، يمكن أن "يسمو" أخلاقيا بالقراء ويهذّب هذه الأخلاق كذلك. إن في الإمكان بصعوبة بالغة جَدْلَ الأخلاقي والعلمي معا – من خلال تجاوز التناقض الأولي القائم بين ما هو مُتحزِّب ثقافيا وما هو محايدٌ وغير متحيز علميا. وقد تراوحت الغاية "الأخلاقية" ما بين توفير دواء شاف شبه ديني لجفاف المجتمع الحديث ما بعد الصناعي، وتهذيب حساسية القراء وجعلها أكْثَرَ رهافة لا من خلال تحسين ذائقتهم الجمالية فقط، بل من خلال تمكينهم من التمتع بقدرات على التقويم الأخلاقي أكثر حدة ودقة.

ركَز النقد الأخلاقي في أغلبه على الرواية. فالرواية الواقعية لم تكشف عن العملية الأخلاقية بصورة مجردة لا أعماقَ لها، بل من خلال تحققها في الحياة الاجتماعية، بكل ما يتضمنه ذلك من معضلات وتَشويات وخصوصيات. كانت الرواية، في نظر الناقد الأمريكي ليونيل تريلينغ Lionel Trilling، قوةً اجتماعية تقدمية سعت للتغلب على العقائد الجامدة المتصلبة والتعصب، ونمّت الشعورَ بالمواطنة والسماحة والكرم الأخلاقيين. وقد كان تريلينغ واحدا من أبرز نقاد الجمهور public critic وأكثرهم أهمية في القرن العشرين. دقةُ حججه، وبلاغةُ نثره، واتساعُ مجال اهتماماته جعلت منه "ناقد جمهور" ناجحا عاليَ المستوى في أمريكا خلال الخمسينيات. ولكونه مناهضا للتعليمية didacticism بكل أشكالها، لم ينتسب تريلينغ إلى أي "مدرسة" نقدية. إن وظيفة الناقد، كما يقول في الخيال المتحرر The Liberal Imagination (1950)، هي بالضبط أن يكون منفتحا على تنوع الأدب واختلافه وإمكاناته الواسعة، لا أن يحشره في إطار برنامج أخلاقي أو سياسي محدد سلفا:

"يبدو أن وظيفة النقد هي أن يوقظ في نزعة التحرر liberalism الخيالَ الضروريَّ الأول الذي يدافع عن التنوع والإمكان، وهو ما يفترض ضمنا الوعيَ بالتعقيدات والصعوبات [الموجودة]. إن على الأدب، ولكي يحقق وظيفة نقد الخيال المتحرر، أن يكون متصلا اتصالا متفردا بموضوعه، لا لكون معظم الأدب الحديث قد شغل نفسه بوضوح تام بالسياسة، بل لأن الأدب، وهذا هو الأكثر أهمية، هو الفعّاليّة الإنسانية التي تعنى بأقصى درجة من الدقة والاهتمام بالتنوع والاختلاف، والإمكان، والتعقيد، والصعوبة" (xii–xiii)

مع هذا كان في استطاعة تريلينغ أن يأخذ موقفا مستقلا. فهو علي سبيل المثال صنّف هنري جيمس في مرتبة أعلى من ثيودور درايزر Theodor Dreiser، رغم أن الأخير اهتم بفقراء المدن وعدم المساواة على الصعيد الاقتصادي. بالنسبة لتريلينغ، فإن النسق الواقعي الاجتماعي الذي تبناه درايزر، بموقفه السياسي المحدد سلفا، يمكن أن يعيق تشكل الطبقات المعقدة محكمة النسيج التي تتكون منها العلاقات الاجتماعية. وقد برر التاريخُ بالفعلِ خياراته وتفضيلاته. ففي المراحل الأخيرة من سيرته العملية، وعندما تحول المزاج النقديّ وبدأ النقاد الليبراليون يختبرون الأساليب الدقيقة البارعة في القراءة التي دافع عنها تريلينغ في خمسينيات القرن العشرين، حذّر تريلينغ في كتابه أبعد من الثقافة Beyond Culture (1965) من الخطر المقابل – أي من النقد النخبوي العاجز العقيم الذي يتم فيه خلعُ الأدب من شرطه الاجتماعي.

شدّد تريلينغ بكل تأكيد على قيمة الأدب، لكنه استخدمه لسبر غور حال الثقافة كلها. وقد جعله رفضُه للاعتراف بحدود القراءة المتفحصة الدقيقة على خلاف مع المزاج السائد للنقد الجديد في الجامعات، لكنه رفع أسهمه وعزز دوره كناقد يتوجه إلى الجمهور العام، وكذلك كشخصٍ يهاجم التوجه الأرثوذكسي المتصلب في صفوف اليسار واليمين. لقد كان على تواصلٍ حميم مع بارتيزان ريفيو Partisan Review، التي مثّلت أكثر المنابر تأثيرا خارج الجامعات في أمريكا خلال أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. كانت هذه المجلة خاصة بـ"مثقفي نيويورك"، ومن ضمنهم تريلينغ، وإيرفينغ هاو Irving Howe (1920 – 1993)، وفيليب راف Philip Rahv (1908 – 1973)، وليزلي فيدلر ، وسوزان سونتاغ Susan Sontag (1933– 2004).

لكن أبرز مدافع متحمس عن دور أخلاقي للرواية، في بريطانيا خلال القرن العشرين، هو ف. ر. ليفيس. كان ليفيس، مثله مثل ريتشاردس وإمبسون، يعمل في جامعة كَمبريدج، رغم أن من المعروف عنه أنه لم يكن على علاقة جيدة مع المؤسسة. مثله مثل زميليه، مارس ليفيس القراءة المتفحصة الدقيقة للنصوص، لكنه تحمس في الوقت نفسه لتبني موقف أخلاقي، مستقل غير مُمْتَثِل، يمكن له أن يعمل على تحويل فهم الأدب وتعليمه في الجامعات والمدارس في بريطانيا. ومن الجدير بالأهمية، أنه من بين جميع الأشخاص الذين ذكرناهم، كان ليفيس هو الأقل اهتماما بإيجاد مرجعية علمية أو شبه علمية [للنقد] والأكثرُ انجذابا إلى الروح الأرنولدية. لقد نظر إلى الثقافة الرفيعة بوصفها الترياق الشافي من نزعة معاداة الثقافة التي اتسمت بها الحضارة الميكانيكية الصناعية، و لم يسع إلى جعلها تزين ثياب العدو. إنه يحتقر الفراغ الذي "توجده حضارة بنتام Bentham التكنولوجية وتجعل له أسسا في هذا البلد". وقد خاض العديد من المجادلات والنزاعات مع آي. أي. ريتشاردس (الأدب الإنجليزي English Literature، ص: 24). وإذا كان النقاد الآخرون قد وجدوا أساسات موضوعية للتقويم والحكم الأدبيين في العلم أو شبه العلم، فإن ذلك لم يمثل بالنسبة لليفيس استراتيجية يمكن أن يتبعها. وهو بدلا من ذلك، ولكي يُحصِّن أحكامه، يلجأ إلى قوة قناعاته، وحرارة إيمانه وحماسته، وانتقائيته الدقيقة الحاسمة في تفضيلاته النقدية الأدبية.

إذا كان فراي أراد أن يقيم حظرا على التقويم في النقد الأدبي النظاميّ، فقد أصر ليفيس على المركزية المطلقة لحكم القيمة والتمييز [بين الأعمال الأدبية]. تمثل الأحكام المؤكدة استعمالا قويا وصحيا لملكة التقويم والحكم، وفعلا ثقافيا مقاوما في المجتمع الذي غمرته الروايات عديمة القيمة potboiler والأفلام السينمائية التجارية التي يمكن توقع خط سير أحداثها formulaic movies. لا يصبح "ما" يُختارُ وحده، أي اختبار ملكة التمييز، غايةً في حد ذاته، بمعزل عن تطبيقه على الأدب أو تقويمه للنصوص المفردة: "إن التمييز هو الحياة، أما عدم التمييز فهو الموت". إن الأمر يبدو وكأن إصدار أحكام القيمة هو بالضبط ما يميزنا عن أصحاب مذهب المنفعة الذين يتبنون رؤى علمية نزيهة شبه موضوعية (ومن الملحوظ أن رواية ديكنز الوحيدة التي درسها ليفيس في "تقليده العظيم" هي أزمنة صعبة، لهجومها على أفكار مذهب المنفعة).

على كل حال، فإذا كان التميز مركزيا بالنسبة لليفيس، فإنه يعوّض عن أخطار اقترابه من ذاتيّة ما يعجب المرء وما لا يعجبه بشدٍّ لجامه إلى أقصى حد ممكن. وإذا كان ليفيس يفضل الأحكام القوية، فإن تلك الأحكام ينبغي أن لا تطلق جزافا. إنه يرفض يقينية العلم في النقد الأدبي، لكنه يشدد على يقينية الحساسية. قد يكون ليفيس قد أشاح بوجهه عن محاولة تبرير أحكامه، لكن لا أحد في إمكانه اتهامُه بأنه لا يمتلك الشجاعة في قناعاته. ليس هذا في الحقيقة موضع خلاف. فإذا كان المرء متعلما ومثقفا بصورة كافية، فإنه سيشاركه تمييزاته. والنتيجة هي الاختيارُ الحصريّ لمؤلف دون آخر، وانتخابُ جسم من النصوص المعيارية الأساسية المحدودة التي تستبعد بحماس معظمَ النصوص مستبقيةً قلّةً منها. إن أكثر كتب ليفيس تأثيرا وهو التقليد العظيم The Great Tradition (1948) يَمنحُ حقَّ الدخول لجين أوستن، وجورج إليوت، وهنري جيمس، وجوزيف كونراد، ودي. إتش. لورنس، فقط.

إن من واجب الكتّاب الحفاظ على عافية اللغة. وقد شدد ليفيس على حماية [اللغة] أكثر من تشديده على التجريب فيها، وقال إن على اللغة أن تتواصل مع "الحياة"، وهي أرفع كلمة مديح في المعجم الفريد الخاص الذي يستخدمه ليفيس. ولهذا السبب اتخذت قضية ليفيس التي يدافع عنها صورة الرسالة الدينية، وصار محاطا بجوقة من الأتباع والتلاميذ المتحمسين، وأسس مجلة سكروتيني Scrutiny، التي ستشرح موقفه ورؤيته. لكن أتباع ليفيس غير الملتزمين تجاهلوا أستاذهم، وتبنوا فقط أكثر التقاليد الأدبية فقرا وعموميّة. لقد كان الأدب معنيا، ببساطة، بالتشديد على الحياة والتربية الأخلاقية، بحيث لم يترك أيَّ حيز للمتعة، أو الاختلاف، أو الذوق الفردي.

المشكلة أن مثل هذا التمييز الدقيق الصارم يمنح ليفيس "إحساسا بامتلاك الحقيقة المطلقة التي تبدو ضرورية بالنسبة للثقافة القوية"، دون أن يكون مضطرا لتثبيت مطلقاته في البناء شبه التجريبي لعملية التحقق من صحة تلك الحقائق المطلقة. إن حدّة التعبير توفر تعويضا عن ارتباك ليفيس بخصوص إيجاد أسس معيارية قيمية أو برهان علمي [على تلك الحقائق المطلقة]. إنه لا يسمح، ظاهريا على الأقل، لطقم من المعايير المقرّة مسبقا أن يحوم في فضاء الأحكام التقويمية، كما أنه يرفض المعايير التي تسبق الممارسة النقدية. فالتقويم لا يعني بالنسبة له "إسقاط مجموعة من المعايير المحددة الثابتة على العمل المنقود،

فكلُّ عمل يعرض نفسه بوصفه تحديا، ويثير، أو يولّد، لدى الناقد إحساسا جديدا طازجا بخصوص أساسات الحكم والتقويم وطبيعتها" (الأدب الإنجليزي، ص: 50). وعلى كل حال، فإن الحكمة والبراعة التي تتسم بها هذه الطريقة المنفتحة في التقويم وإصدار أحكام القيمة لم تنل دائما شرف موافقة ليفيس، فقد كان في العادة ما يسقط معايير ثابتة على العمل، من أجل تحقيق العافية والصحة الثقافية، التي وجدها، على سبيل المثال، في المذهب الحيويّ vitalism لدى دي. إتش. لورنس. لكن الإنكار الظاهري للمبدأ النقدي لم يَعْنِ أنه كان قادرا على إخفاء تحيزه النقدي الخاص.

في الوقت الذي لم يكن فيه ليفيس يطيق أي خلاف فإنه، ولحسن ظنه، كان يعترف أن القيم الثقافية لا يمكن العثور على أسس لها في معطيات يمكن التحقق منها بالمقارنة مع الحقائق العلمية. لكن هذا الاعتراف لم يلزمه بالتخلص من كل المعايير الخارجية للحكم والتقويم، وإهمالها لصالح الأهواء الشخصية:

"إن الحكم الأدبي النقدي هو نموذج لكل الأحكام والتقويمات التي تنتسب إلى ما دعوته، بطريقتي غير الفلسفية، "الحقل الثالث" – أي العالم الإنساني المصنوع المشترك، الحقل غير العام، بمعنى أنه لا ينتسب إلى العلم (فلا يمكن قياسه أو نقله إلى المختبر أو التعبير عنه بمعايير اختبارية)، كما أنه ليس خاصا أو شخصيا أيضا (لنأخذ في الحسبان طبيعة اللغة، اللغة التي لا نقدر على فعل شيء دونها – والأدب مظهر من مظاهر اللغة). (Nor Shall my Sword، 1972، ص: 98)

كما يفعل جون كيري، فإن ليفيس يقيم جدارا فاصلا راسخا بين حقلي الفن والعلم. لكنه بعكس كيري، الذي يوفر بديلا نسبيا، يعترف بوجود قانون الثالث المرفوع the excluded middle، أو "الحقل الثالث". وهو يعثر عليه في "العالم الإنساني المصنوع المشترك" حيث تنمو قيمنا، وتنضج، وتضرب جذورها الراسخة، وتزدهر. ففي الوقت الذي يرغب فيه كيري في إبقاء الفنون خارج أرض العلم، ساخرا من علماء الجمال السفهاء الذين يسعون إلى دعم أحكامهم وتقويماتهم الشخصية، بالضرورة، بالمعايير العلميّة، فإن ليفيس يرغب في إبقاء الأشخاص المعتدين الذين يقيمون على الضفة الأخرى بعيدا. وهذا هو السبب الذي جعله، في واحد من أشهر جدالات العصر،

الذي أطلق عليه "حوار الثقافتين"، يعارض بقوة ادعاءات الروائي سي. بي. سنو .C P. Snow أن علينا أن نصنف العلم إلى جانب الفنون بوصفها منشأ القيم المتحضرة. ففي محاضرة ألقاها عام 1959، تأسّى سنو على جهل الأدباء بالعلم، ووصفهم بأنهم "معادون للصناعة والتكنولوجيا" luddites ، واتهمهم بأنهم يحطّون عمدا من قيمة التقدم العلمي. لقد أراد سنو أن يتمّ النظرُ إلى العلم بوصفه إنجازا ثقافيا مثله مثل الفنون.

أثار رد ليفيس اللاذع ردود فعل عنيفة من جانب أشخاص مثل جورج شتاينر (المولود عام 1929) وليونيل تريلينغ بسبب وقاحته. لكن خلف حملات الهجوم المزاجية التي شنها ليفيس على مكانة سنو كروائي، كان هناك أفكار معبّرة ودالّة تتصل بمصادر أحكام القيمة والتمييز بين حقلي العلم والفن. قد يكون العلم، كما ينادي سنو، ثمينا وقيّما وجميلا، لكنه لا يكشف عن "خصائصه تلك" في المختبر أو من خلال عدسة المجهر. ليست القيم ذات طبيعة تجريبية اختبارية. لكن هذا لا يعني أنها اعتباطية، بل إنها بالأحرى تُنَمّى وتصقل ويجري تهذيبها من خلال "العالم الإنساني المصنوع المشترك" أو، وكما يعبر ليفيس عن ذلك في الفقرة التالية، من خلال العمليات التي تتضمن "شعورا بالمسؤولية الإنسانية".

"حسنا، إن العلم يمتلك بوضوح أهمية عظيمة بالنسبة للجنس البشري؛ إنه ذو أهمية ثقافية عظيمة. لكننا إذ نقول ذلك فإننا نُصدرُ حكم قيمة – حكم قيمة إنسانيّا. إن معايير حكم القيمة وأهميتها تتحدد من خلال الإحساس بالطبيعة والحاجة الإنسانيين، ولا يمكن التوصل إليها من خلال العلم نفسه؛ فهي ليست، ولا يمكن أن تكون، نتاجا للمنهج العلمي، أو أيّ شيء يشبهه. إنها تعبير عن المسؤولية الإنسانية."(Nor Shall my Sword، 1972، ص: 140)

لهذا فإن فكرة كون أحكام القيمة غير طبيعية، بل هي بالأحرى ثقافية، هو اكتشافٌ يُستخدَم بصورة متكررة كسوط يُجلَد به النقد التقويمي خلال السنوات الثلاثين الماضية، وقد كان ليفيس أول من استخدمه. فهو لا يرى في القيم أشياء لا زمنية، مطلقة أو أساسية فطرية، بل هي تختمر في العمليات التي تتشكل فيها الحضارات البشرية، كما تولّدها الثقافة التي تستعملها في الوقت نفسه للحكم على ذاتها.

إنه يقلل من شأن الفكرة التي تقول إن أحكام القيمة المتوارثة يمكن أن تكون تعبيرا

عن عدم المسؤولية الإنسانية بالدرجة نفسها التي يمكن أن تكون تعبيرا عن المسؤولية الإنسانية، وأن معايير الأحكام الأدبية يمكن أن تكون مُتضَمَّنة في الأيديولوجيات والنظم التراتبية المرئية المشكوك في أمرها، بحيث تبدو المصالح الفئوية بمثابة حقائق إنسانية كونية، وهكذا دواليك. سوف تقوم النظرية الثقافية فيما بعد بتفكيك النصوص المعيارية والتقاليد الأدبية والثقافية تماما، بدلا من ترميمها أو إعادة صناعتها كما يفعل ليفيس وإليوت. لكن ليفيس ما زال يمثل دورا مهيمنا كبيرا في معظم سنوات القرن العشرين، رغم أنه تلقى اللعنات على الأقل لأنه كان عظيم الأهمية والتأثير. لقد ردّ في إحدى المرات قائلا: "إنهم يقولون إنني أعاني من جنون الاضطهاد"، مقتنعا بأن مؤسسة لندن الأدبية سوف تقوم بإحضاره، "وهو أمرٌ ناشئٌ عن كون المرء مُضطَهدا، كما تعلمون".

لقد تواصل الاضطهاد إلى الوقت الحاضر في كون ليفيس ما زال ممن توجه إليهم اللكمات في رحاب الجامعة لأنه يمثل ذلك النوع من الأشخاص الذين يتبنون، على نحو لاسياسي، "التقاليد العظيمة" في الأدب ويؤمنون بالقوة الأخلاقية التي تمتلكها الرواية، وهي آراءُ ترى فيها الدراساتُ الثقافية طابعا نخبويا، وسذاجة إنسانوية ليبرالية. إن من المفهوم والضروري بالنسبة لمن ظلوا يتحركون في ظلال ليفيس طويلا أن ينتفضوا ضده. هناك الكثير مما يمكن انتقاده لدى ليفيس، على الأقل إصرارُه شديد الحماسة على أن دروسا محددة يمكن تعلمها فقط من خلال اتباع طريقة صحيحة في قراءة عدد محدود من المؤلفين. كان في إمكان ليفيس أن يعطي بقدر ما يأخذ فيما يتعلق بالتحقير والسخرية والكلام اللاذع، وقد استحقّ الكراهية الشخصية الموجهة ضده أحيانا.

في المقابل، إن علينا أن نحسب له تمتعه بطاقته الجداليّة التي لا تنضب والتي أثْرَت دراسة الأدب. فهو من خلال تعامله مع الدراسات الأدبية كأمر شديد الأهمية اجتماعيا زاد قيمة الثقافة ورفع أسهم الناقد، ناقلا طاقات النقد الأكاديمي لتغمر نطاقا أوسع بكثير خارج الجامعة. إنه واحدٌ من قلّة من النقاد الأكاديميين الذين خلّفوا تراثا وصنعوا اسما يمتلك رؤية ومنظورا متميزين للأدب. إن الأدب والثقافة، من منظور أتباع ليفيس، شيئان مهمان للغاية. وكذلك هو النقدُ الأدبي.

من بين الأسباب القليلة التي جعلت كلا من ليفيس وتريلينغ يقفان في طليعة نقاد الجمهور على ضفتي الأطلسي هو إيمانهما بقوة الأدب ضمن الشروط الاجتماعية

الواقعية. علينا بالطبع أن نعيدَ ترميم هذين الناقدين الأكاديميين اللذين ينتميان إلى الخمسينيات، ونوبِّخَهما، ونسائلهما، ونعيدَ فحصهما. مع ذلك، فإن من المفارقة، ومما يدعو إلى الرثاء أيضا، أن على الدراسات الثقافية الباغضة والمزدرية، التي تستعبدها نزعاتُها الراديكالية، أن تهجر ببساطة نقاد منتصف القرن العشرين العظام، وتتخلى عنهم لتيارات اليمين السياسي. بعد الانتفاضة الأوديبية ضد ليفيس في السبعينيات، من المؤكد أنه حان الوقت الآن لكي ننظر إليه، هو والنقاد البارزين في تلك المرحلة، نظرةً متوازنة، ونقدم له شيئا من الاعتراف. فما زال هؤلاء النقاد يُقدَّمون إلى الأجيال المتعاقبة من طلبة الجامعة على أنهم ممن أربكتهم الأيديولوجيا، أو أنهم غيلانٌ رجعيون. لكن الطلبة يستحقون شيئا أفضل من هذا الذي يقدم لهم، خصوصا، وكما سنرى لاحقا، أن الثورة ضد الروح النقدية "للعصر الذهبي" بين 1948 و1968، قد زرعت بذورَها كثيرٌ من المبادئ التي سادت في ذلك العصر. لقد تولى الكاهنُ بالرعاية مساعدَه الذي سيقوم في النهاية بالقضاء عليه.

الفصل الرابع

صعود "الدراسات الثقافية"

1

منذ عام 1970، بدأ النقد في الجامعات يتخذ له مسارا مختلفا عن عالم الآداب خارج المؤسسة الأكاديمية. وإنها لمفارقة ضديّة أن ذلك الانفصال حدث في الوقت نفسه الذي قفزت فيه أعداد الطلبة في الجامعات، وبدأت الثقافة الشعبية تلاقي اهتماما أكاديميا جديّا وثابتا: وهما عاملان، كما يمكن للمرء أن يظن، قد يفتحان الباب على مصراعيه بين الحقلين الأكاديمي والأدبي العام. لقد كان بعض الأكاديميين يكتبون في الصحف والمجلات كما اعتدنا، وما زالت هناك حتى هذه اللحظة مجلات ودوريات تجمع بين هذين الحقلين. لكن العصر الذهبي للناقد، الذي تحدث عنه جون كرو رانسوم، قد ذَهَبَ على ما يبدو.

كما أشرت في الفصل الأول، فقد جرت إعادة توزيع ملحوظة للسلطة النقدية، وهي حركة تمتلك بعدا جديدا وخادعا مع تزايد عدد المدوّنات. لقد تجذّرت عملية الدَمَقْرَطَة [في الحقل النقدي]. لكن بغضّ النظر عن تضاؤل دور الخبير الأدبي، فإن الخيال العام يبدو محصّنا تماما، بصورة لافتة للنظر، بإزاء أمور ونقاشات تشغل البرامج التعليمية والبحثية في الجامعات. فعلى سبيل المثال، فإن الإعلان عن "موت المؤلف" زلزل الدراسات الأدبية،

لكنه لم يؤثر بأي شكل من الأشكال على ازدهار النوع الخاص بكتابة السيرة الأدبية، الرائج تجاريا، وهو ظاهرة نشر ناجحة بصورة لافتة في عقد التسعينيات.

يسعى هذا الفصل إلى الإجابة على السؤال الخاص بهذا الانقسام الحاصل، وهو يناقش بعامة بعض التطورات في النظرية الأدبية. وتركز محاججتي هنا على تجنب الأكاديميين النقدَ التقويميّ خلال هذه الفترة، كما تركز، على نحو متصل وبصورة واضحة أيضا، على قيمة النقد. وسوف أركز، أساسا، على تطور هذا الحقل الأكاديمي العملاق، العابر للتخصصات، الذي يدعى "الدراسات الثقافية". لكنني أود أن أنظر أولا إلى أثر البنيوية وما بعد البنيوية التي سوف تنتشر مثل مادة صِبْغية، من خلال أعمال مفكرين فرنسيين مثل رولان بارت Roland Barthes (1915 – 1980)، وميشيل فوكو Michel Foucault (1926 – 1984)، وجاك دريدا Jacques Derrida (1930 – 2004)، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva (مواليد 1941)، وجاك لاكان Jacques Lacan (1901 – 1981)، في مدارس النقد الأدبي المختلفة في الجامعات منذ نهاية الستينيات، تاركةً أثرا لا يُمحى في التحليل النفسي، والماركسية، والنسويّة، وما بعد الكولونيالية، والتاريخانية الجديدة New Historicism.

باستفادتها من علم اللسان Linguistics، وعلم الإنسان Anthropology، وعلم النفس، فإن "البنيوية"، وكما يدلّ اسمها، هي أقل اهتماما بالمضمون الظاهر أو المرجعيات الواقعية للعمل الأدبي، منها بالهيكل الذي ينتصب من خلاله العمل، وبخطته المعمارية. إن الأعمال الفنية جميعها هي جزء من شبكة محكمة من "العلامات" التي تحكمها القواعد والمواضعات التي تقيم في أساس الأنظمة العلاماتية sign systems، ونقصد هنا بوضوح اللغةَ نفسَها. ولهذا فإن الدور الذي يلعبه التأويل يتمثل في تحديد هذه الأنظمة اللغوية، فحصِها ومُعايرتِها، لا في الكشف عن الأسرار الفريدة لمعنى العمل الفني. إن واحدا من فروع البنيوية، وهو "علم السرد" narratology، يسعى مثلا إلى توضيح البنيات الأساسية في القصص، مصنفا إياها إلى الأشكال والأنماط التي تتشكل منها. إن نوع القصص الغرامية الفروسية Romance قد يُختَصر على النحو التالي: الفتاة تلتقي الشاب، الفتاة تفقد الشاب، الفتاة تعثر على الشاب ثانية. فبدلا من أن يتحدث البنيويّ عن الموضوعات، أو الشخصيات، أو الرسائل الأخلاقية، فإنه يميل إلى

فحص مضامين القصة والتمييز بينها لكي يستطيع الكشف عن النحو syntax الخاصّ بها، و"العَرْض" exposition، و"التعقيدات التي تنشأ في القصة"، و"الحلّ" denouement. لنختر مثالا سهلا، إذ أن قصة جنّة عدن Garden of Eden لن تُعالَج من قبل البنيوي من منظور ديني، ولا بالنظر إلى ما تقوله عن القوة أو السلطة أو الجندر gender، بل على أنها سلسلة مترابطة من الحركات: في "الأعلى" (الله خلق آدم وحواء)، وفي "الأسفل" (تناول الفاكهة المحرمة)، و"هناك في الداخل" (الحيّة تدخل الجنّة)، و"في الخارج" (طرد آدم وحواء من الجنة). ومع أنه لا يستعمل خرائط ورسوما بيانية في تمارينه، فإن عالم السرد narratologist رغم ذلك يفكر بالسرد narrative من منظور الرسوم البيانيَة، مفضلا الشكلَ على المعنى، والأسلوبَ على المادة.

تحاول البنيوية، على نحو فعّال، تطبيق قواعد التحليل اللغوي وعملياته الإجرائية على الفعّالية الإنسانية الدالّة، والأدب من ضمنها. إن الدعوى تشمل "الثقافة" الإنسانية في مجملها، بالمعنى الأوسع للكلمة، من الممشى الضيّق الخاص بعرض الأزياء إلى الاحتفال الديني، ومن الإعلان التجاري عن مسحوق الغسيل إلى رسومات الكهوف. لقد كانت البنيوية واحدةً من بين هجمات عديدة على الأدب كحقل يمكن فصله عن الاستخدامات الأخرى للغة، وعن المظاهر الأخرى للثقافة الإنسانية. لم يعد الأدب "شيئا خاصا"، كما أنه جُرِّد من هالته وسحره وغموضه، فخَلْفَ الحقائقِ الأبدية المفترضة أو الحكمة النبوية لشكسبير كانت هناك بنيةٌ لم يَجْرِ تكييفها وملاءمتها، وهي البنية الفقيرة العارية المتشعبة نفسها التي يمكننا العثور عليها في المسلسلات التجارية أو روايات الإثارة.

سوف يؤدي التخلصُ من القيمة الأدبية، أو تجنُّبها، إلى عواقب وخيمة بالنسبة للناقد الذي يتوجه إلى الجمهور العام. لكن أولئك الذين عايشوا في تلك الأيام صراع جيلهم مع السلطة، وعَمَرَتْهم روحُ ثورة 1968، احتفلوا بعملية نزع السحر والغموض عن الفنون. أصبح الحديث عن النصوص المعيارية الكبرى، والتقاليد العظيمة أو الجمال الأبدي، خاصًا بالأجيال العتيقة المتحجرة، مثل الحديث عن القبعات المدوّرة العتيقة ذات الحوافّ الضيقة bowler hats أو النظارة بعين واحدة. فكم هو منعشٌ ولطيف أن يكون في مقدورنا أن نستحضر ذلك الماضي الخاص بتلك الثرثرة المترهبّة، شبه الدينية، ودفاعها عن حساسية النخبة، وازدرائها الملموس للثقافة الشعبية والعالم الحديث.

على كل حال، فإن هذه الهجمة الأوديبية على النظام القديم تحملُ في أحشائها نوعا من الاستمرارية الحاسم، إذ يمكن أن نعزُوَ بعضا من انتشار سحر البنيوية إلى الرغبة في التخلص من تلك "الكتل النظرية" العاصية، المشاكسة، والتي يصعب حسابها وتعيين حدودها، في الدراسة الأدبية، خصوصا ما يتصل منها بالذوق والتفضيلات الشخصية. من هذه الزاوية، تَمَثَّلَ وعدُ الثورة البنيوية، بكل ما جلبته معها من تجديد وتطوير، في توفير أرض واسعة غير ممهَّدة: أي الدقة والصرامة المنهجية. هكذا، بدا أن العلم البنيوي أكثر قبولا في دوائر النقد الجديد التي تفضّل استخدام عمليات وإجراءات ذاتية. وحسب جوناثان كَلِر Jonathan Culler (أكثر المدافعين والمعبّرين بفصاحة عن البنيوية في اللغة الإنجليزية)، فقد "وفرت [البنيوية] رؤية أكثر تميزا وشمولا لما يمكن أن ينجزه كل قارئ بنفسه، ولوحده" (viii). لا يسعى النقد، من منظور البنيويين، إلى القراءة والتذوق فقط، بل إنه يركز على التحليل والتصنيف من خلال استخدام وسائل إجرائية لسانيّة ثابتة ومستقرة. إن أقل شيء تهتم به البنيوية هو التعبير عن حماستنا، أو أحكام القيمة التي نصدرها، والسعي لنقلها إلى الآخرين. إن في إمكاننا التعبير عن ميولنا، مهما كانت غريبة وعجيبة، لكن علينا أن نحتفظ بهذه الميول لأنفسنا.

كما رأينا في الفصل السابق، فإن الإلحاح على تعزيز "الدراسات الإنجليزية"، ومنحِها بعضَ مظاهر العلم، يعود إلى السنوات الأولى لتأسيس هذا الفرع من فروع الدراسة. ومن ثَمّ، يمكن النظر إلى النقد الأدبي البنيوي، بكل ما اقترضه من العلم الاجتماعي صُلْبِ العود في الخمسينيات، كمحاولة أخرى لتخليص هذا الفرع من فروع الدراسة مما تبقى من نزوعات هواة الفنون والمدافعين عن الذائقة. سعى فقه اللغة philology، الذي عُنِيَ بدراسة التطور التاريخي للغة، إلى تحقيق هذا الأمر عندما بدأت الجامعات في تعليم اللغة الإنجليزية. لكن "علم اللسان" Linguistics حلّ محل فقه اللغة، ولم يعد معنيّا بدراسة تاريخ اللغة، بل إنه أصبح بالأحرى معنيّا بدراسة "بنيتها التزامنية" synchronic (في مقابل بنيتها التعاقبيّة diachronic): أي كيف تُنتِجُ شبكةُ الكلام المعنى في وقت بعينه.

كان التخلصُ من البعد الشخصي الذاتي، والتنكرُ للمعاني النخبوية الخاصة بالنصوص المعيارية، والتقاليد الأدبية، والأحكام التقويمية، سيفا ذا حدين، كما أشرت من قبل. لقد

درست البنيويةُ الأدبَ بوصفه استخداما مخصوصا للغة، لكن الشيء الأكثر أهمية هو أنها لم تشر إطلاقا إلى ما هو مثير ومستفز للحساسية في هذا الاستخدام. فليس لإصدار أحكام قيمة خاصة بما هو "حسن" أو "رديء" علاقةٌ بالتحليل البنيوي، بالقدر نفسه الذي لا يكون فيه الحديث عن الجمال الذي لا يوصَف لأزهار الخزامى والسحلبيات orchid مناسبا لدراسة متخصصة في علم النبات. إن التذوق الأدبي غيرُ ذي موضوع بالنسبة للبنيوية، إذ أنها، مثلها مثل أي علم، جعلت من النزاهة والموضوعية اللتين تسمان منهجها فضيلة من فضائلها، بحيث إنها لم تتورع عن دراسة أغاني تنويم الأطفال بالطريقة نفسها التي درست فيها الفردوس المفقود Paradise Lost، فكلاهما يمكن تفكيكه إلى الأنظمة والأشكال والبنيات الأساسية التي يتكون منها، فسقوط جاك عن التلة لم يكن أقل أهمية من طرد إبليس من الجنة. ليس مضمون القصة أكثر من حدث من أحداث بنيتها: إن الغاية من التمرين لا تتعلق بالتقويم بل بالتحليل. كما أن البنيويّ لا يسعى إلى إبداء تعاطفه وإعجابه على الملأ.

تَسَبَّبَ النظرُ إلى القصائد والروايات بوصفها "أنظمة علاماتية" sign systems، اكتسبت معانيها فقط من خلال وجود قواعد وتقاليد ومواضعات مسبقة، في اغتصاب فكرة المؤلف أو الفنان بوصفهما منشئين للنص أو مصدرا له والسلطةَ المرجعية الخاصة به. إن الكلمات جميعها هي كلماتٌ من الدرجة الثانية، كما أن القصص جميعها مستعارة من قصص سابقة. عام 1968 كتب رولان بارت مقالته الشهيرة "موت المؤلف"، والتي تؤشر إلى أعراض الروح الثورية المعادية للسلطة والمرجعيات الخاصة بتلك السَنَة الطوطمية، وهو يجادل قائلا إن معنى النص لا يقيم في قصد المؤلف. إن النص ينفلت حرّا بعيدا عن يدي صانعه، ويمكننا إدراك معانيه المتكاثرة دون انقطاع من خلال فعل القراءة، لا من خلال فعل الإنتاج. وكما أن أحدا لا يستطيع أن يدّعي شخصيا أنه صانع اللغة، التي هي بطبيعتها نظامٌ مشترك من العلامات، فإن المؤلفين لا "يملكون" الروايات أو المسرحيات التي تحمل أسماءهم مطبوعةً على أغلفتها. إن كل شخص يحمل معه تجاربه ومعتقداته وقيمه وافتراضاته المسبّقة معه إلى فعل القراءة. وأنت حرٌّ في تأويلك للنصوص بالطريقة التي تعجبك، دون أن تلقي بالا لما "قصده" المؤلف من معنى للنص. هكذا يستنتج بارت، بروحٍ منتصرة، أن "ولادة القارئ سوف تعني بالتأكيد موت المؤلف" (ص: 148).

مثّل نص "موت المؤلف" تحولا مهما في مواضع التشديد من البنيوية إلى ما بعد البنيوية. فقد تحدّت ما بعد البنيوية و"التفكيك" الصلابةَ والثبات المفترضين للأنظمة اللغوية، مشددين، بدلا من ذلك، على اعتباطية اللغة واحتماليتها. بدأت البنيوية عملها في الخمسينيات، في حقول علم الإنسان واللسانيات، كحقل علمي "متماسك"، لكن مع تطورها بدأت هذه الادعاءات تواجه الهجوم والمساءلة، حتى من قبل أولئك الذين عُدّوا بين أنصارها، مثل رولان بارت. تمثّلت نقاط ضعفها في ادعائها الشموليّةَ، وقدرتَها على رؤية الممارسة الإنسانية بأكملها بوصفها تتأسس على البنيات العلاماتيّة الدالّة. فإذا كانت الثقافة الإنسانية كلها واقعة ضمن دائرة العمليات الإجرائية للبنيوية، فلا شك أن البنيوية نفسها واقعة أيضا ضمن الدائرة نفسها. إنها ممارسة إنسانية، مثلها مثل غيرها، وهي لغةٌ أو لغةٌ شارِحةٌ (لغةٌ على لغة) meta–language، نظامٌ من العلامات عن العلامات. ليس هناك موقعٌ يمكن أن تنظر منه إلى البنية، دون أن يكون متورطا ومشمولا في البنية: لا يمكن النظرُ إلى الأنظمة التي استخدمتها البنيوية في الوصف ورسم الحدود من أي منظور سابق على اللغة، تماما كما أنك لا تستطيع أن تحدق في عينيك مباشرة.

سوف تشدد ما بعد البنيوية على أنه ليس هناك من سبيل للخروج من نظام اللغة أو الإقامة خلفه، لضبطه وقياسه بالعودة إلى أي حقيقة سابقة أو غير لغوية. لقد أشارت البنيوية إلى أن أي كلمة اكتسبت معناها ضمن النظام العلاماتي الواسع الذي تمثل هي جزءا منه. بهذا المعنى فإن الكلمات تكتسب معانيها فقط من الكلمات الغائبة. فإذا أخبرتك واحدة أنها حلّت "ثالثة" في السباق، فإنها تعني ضمنا أنها " لم تكن الأولى" و"لا الثانية" و"لا الرابعة"، إلخ. كذلك هو الحال تقريبا بالنسبة للكلمات جميعا: فهي ليست نظائر مستقلة مكتفية بذاتها، بل مجرّدُ أجزاء متصلة في نسيج وكلُّ جزءٍ منها يعتمد في النهاية على الأجزاء الأخرى. يكون هذا الوضع أوضح ما يكون في الطريقة التي تعمل بها المتضادات oppositions أو "الثنائيات المتقابلة" binaries. إن كلمة "ضوء" تكتسب معناها فقط في مقابل كلمة "ظلام"، وكلمة "خشن" في مقابل كلمة "ناعم"، وكلمة "فوق" في مقابل كلمة "تحت"، وكلمة "ذكر" في مقابل كلمة "أنثى"، إلخ. فإذا كان أيّ قطب مقابل في هذه الاقترانات اللفظية غائبا أصبحت الكلمة الحاضرة بلا معنى. ومن ثمّ، فإن الكلمات ليست مستقلة ومكتفية بذاتها، فهي لا تعتمد في معناها على ما تعنيه فقط، بل وبشكل أساسي على ما لا تعنيه أيضا، ومثال ذلك اعتماد كلمة

"حار" في معناها على كلمة "بارد". وقد استثمرت ما بعد البنيوية هذا الشكل من أشكال الاعتماد وعدم الاستقلالية، حيث يكون "الحضور" presence مسكونا بالـ"الغياب" absence، كما يتغير المعنى المتداول والواضح دائما بأثر "الآخر" Other. ليس هناك إذن كلمة واحدة قادرة على التحرر من أثر الكلمات الأخرى، وهناك فقط أنظمةٌ معقدة شديدة التركيب من الاعتماد المتبادل وعدم الاستقلالية.

لقد كان توجه ما بعد البنيوية، مثلها مثل فكر ما بعد الحداثة الذي ترتبط به ارتباطا وثيقا، توجها نِسبويًا relativist واضحا مثقلا بالشك والريبة، إذ سعت إلى دحض أساسات المفاهيم [المعرفية] والميتافيزيقا الغربية. إنها تجادل أن كل ما يتعلق بـ"الحقيقة" و"المعرفة" هو نتاج اللغة، وهو شيء لا يمكن التحقق منه معرفيا خارج الآفاق البنيوية لأنظمتنا و"خطاباتنا" اللغوية. إن السبل المقدسة التي تقود إلى الحقيقة، التي رعتها الثقافة الغربية منذ عصر التنوير – العقل، المنطق، الدليل والبرهان، الملاحظة التجريبية– مشدودةُ الوثاق، بصورة لا فكاكَ منها، إلى الأبنية والتركيبات اللغوية. إن النسيجَ الأساسي الذي تتشكل منه الذات الإنسانية، أو لنستخدم لغة الرطانة jargon الشائعةَ نفسها، "الذاتيّة" subjectivity، ذو طبيعة لغوية. لا يعني هذا فقط أننا نفهم أنفسنا من خلال اللغة (وهي صيغة من صيغ التفكير مبنية على اعتقاد خطأ مفاده أنه من الممكن أن نوجد في معزل عن اللغة أو قبلها)؛ إن الذاتيّة تتشكل في اللغة. بمعنى آخر، فقد سعت البنيوية إلى رفع مقام الدراسة النصيّة إلى سدّة العلم، في حين أن ما بعد البنيوية سعت إلى تحويل العلم إلى دراسة نصيّة. ليس هناك حقيقة خارج الآفاق الإنسانية المصنوعة الخاصة بنا، ولا سبيل إلى المعرفة التي لا تتشكل هي نفسها جزءا من الثقافة البشرية.

إن التشديد (ما بعد) البنيوي على اللغة كنظام من العلامات، أكثر من كونها واسطة لنقل المعنى، يتحوّل إلى شيء منفّر غير جذاب بالنسبة للجمهور المتعلم، في حين أنه كان أمراً لا يقاوم بالنسبة للأكاديميين. وقد نشأ النفور على الأقل بسبب استغلاق "النظرية" وصعوبة فهمها، وقاموسها المعقد المحتشد بلغة الرطانة. إنها مكتوبة بأسلوب يشير إلى شغف الناقد الخاص باللغة والأدب، وحرصه عليهما، ومن ثَمّ فهي لم تعد معنيّة بتقديم نصيحة الخبير للجمهور. لكن في وسعي القول إن البنيوية وما بعد الحداثة لم تكونا وحدهما من وجّه رصاصة الرحمة إلى الناقد، بل إن ما فعل ذلك بالأحرى هو تغلغلهما

في حركةٍ وروحيّة جديدة لم تعمل فقط على تجاهل السويّة "الأدبية" أو "الفنية" بل إنها أنشبت مخالبها فيها: أقصد الدراسات الثقافية.

II

في السنوات الأخيرة أصبح نقاد الأربعينيات والخمسينيات، الذين حافظوا على إرث هنري جيمس في تقويم الروايات معتمدين في ذلك على حساسيتهم الأخلاقية، خارجين على موضة العصر على نحوٍ يشعر معه أتباعهم بقدرٍ كبيرٍ من الذنب. إن الجهود التي تحاول الحكمَ على الأدب من وجهة نظر الأخلاق تجهَلُ، وهي سعيدةٌ بجهلها، المعاني السياسية الضمنية لعملها، والقيمَ الأخلاقية الكونية المفترضة التي تقوم بدور حصان طروادة في تسويغ منظورات هيمنةِ الطبقة الوسطى، والعرقِ الأبيض، والذكور.

مع هذا، فإن العلاقة بين نقد الأربعينيات والخمسينيات، الذي يستلهم النظرة الأخلاقية، ونقد السبعينيات والثمانينيات ذي التوجهات السياسية، تستند إلى نوع من الاستمرارية والتواصل العميقين اللذين يتجاوزان ما قد يوحي به هذا الرفض. فثمة استمرارية واضحة تصل ف. ر. ليفيس وريموند وليامز Raymond Williams (1921– 1988) وتيري إيجلتون Terry Eagleton (المولود عام 1943). إن كلا المقاربتين تسعى، في النهاية، إلى جعل الأدب يضطلع بـ"واجب" أخلاقي، وكلاهما يرى في النقد الأدبي عملا جديًا يناضل من أجل أن يكون العالَم مكانا أفضل. إن الفارق الأساسيّ بينهما هو أن ليفيس وتريلينغ يركّزان على الحساسية الأخلاقية، في حين أن الأجيال الأخيرة، ويمكن لنا أن نعدّ من بينها الماركسيين الجدد والنسويّات والنسويّين وجماعةَ خطاب ما بعد الاستعمار، تشدد على الوعي السياسي. لم تعد الفنون معنيّةً بالدفع نحو نوع من السموّ الأخلاقي أو الثقافي، بل صار يُنظرُ إليها بالأحرى كأنظمة رمزية code systems على الناقد أن يحلّ شفرتها لكي يميط اللثام عن بنيات القوّة في المجتمع. إن النقاد يحللون النص لا ليسائلوا المبادئ والقواعد الأخلاقية الخاصة بهم بل ليكشفوا، على الأغلب، عن شيء يتعلق بـ"الأيديولوجية" (الخبيثة الضارّة في العادة)

الخاصة بالمجتمع الذي أنتجها. وفي الوقت الذي عمل فيه ليفيس على إلقاء ضوء نقدي على الحُمولة الأخلاقية للنص، سعى الفريقُ الآخر إلى استخلاص الأبعاد السياسية في النص. إنهم يقولون، كما يوحي عملهم ضمنا، لا تسألوا ما الذي يمكن أن يفعله الأدب من أجلنا، بل اسألوا بالأحرى عمّا يمكن أن نفعله نحن من أجل الأدب.

بهذا المعنى، فإن ليفيس، ودون أن يستطيع أحد الفريقين الادعاء أنه ينتسب له، هو السلفُ الفعليُّ للنقد السياسي في بريطانيا. فهو من خلال تَركيزه على الخصائص الأخلاقية التي تشدد على قيم الحياة في الفن، أوجد ثقافة تَلعب فيها القيم الفنية دورا استعماليا، ويتم توجيهها لتحقيق غايات لا تخص المزايا التي يتمتع بها العمل الفني، أو أن هذه "المزايا" جرى تحديدها استنادا إلى معايير غير فنية. لقد سعى الباحثون التاريخانيون historicists، وصولا إلى هذه اللحظة، إلى تحقيق فهم أعمق للثقافة من خلال دراسة التاريخ والمجتمع. أما النقاد الأكاديميون في السبعينيات والثمانينيات فقد قاموا بقلب هذه المعادلة عبر سعيهم لتحقيق فهم أعمق للسياسة باستخدام الآداب والفنون. بعد عقود من ممارسة النقد الجديد المنفصل عن سياقه، والذي ركز على دراسة الأدب بصورة جذرية غير سياقيّة، فتح علينا الوعيُ بأن الأدب متورطٌ في التاريخ أبوابَ جهنّم. لقد نظر النقد الجديد، والنقد العمليّ التطبيقي practical criticism المرتبطُ به ارتباطا وثيقا، إلى النص بطريقةٍ حطّ فيها من قيمة السياق. والآن فإن العكس تماما هو ما يحدث – فالنقاد أصبحوا منشغلين بالسياسة بحيث لم يعودوا ينتبهون للأدب، أو أنهم عملوا على الدوام على النظر من خلال النص للتعرف على حقيقته. لقد أصبح الأدب قناعا ينبغي تمزيقه للكشف عن العمليات الخفيّة للسلطة وامتيازاتها، والتي تكمن وراء الأدب.

ربما يكون الفيلسوف والمؤرخ والناقد الثقافي الفرنسي ميشيل فوكو Michel Foucault أكثرَ شخص تأثيرا في الإنسانيات، إذ تعاظم هذا التأثير في الثمانينيات والتسعينيات. لقد جعل المبادئ والإجراءات العملية الخاصة بالبنيوية تؤثر بقوة في التحليل التاريخي والماركسي. إن الأشياء والموضوعات الثقافية لا تَكتسب معنى في صميم ذاتها، بل في سياق "خطابات" معيّنة تمثل شبكات من اللغة والأفكار التي تربط الفرد بالمجتمع وتقيّد وتحصر في الوقت نفسه عمليةَ التمثيل و[معنى] الحقيقة. كما أن "أنظمة وسلطات الحقيقة" مسَيّجة بإحكام من قبل أصحاب السلطة للحفاظ على

سيطرتهم وهيمنتهم وتأثيرهم" (1980، ص: 131). إن الخطابَ هو القوة، والقوةَ هي الخطاب. ضمن هذا النظام الهائل المعقد المتشابك، فإن الأثر الصُنعيّ أو العمل الفني، وبدلا من أن يكون كتلة كثيفة من المعاني التي يمكن استخلاصها من المجتمع، والذي يمكن من ثمّ وضعُه موضعَ البحث والتحليل والتقويم، يصبح مجرد فردٍ واحدٍ ضمن عائلة "العمليات الثقافية" المتعددة. وهكذا وكما هدمت الدراسات الثقافية الحدود بين الثقافتين "الرفيعة" و"الشعبية"، بين العمل الفني رفيع المستوى masterpiece والعمل الفني الشعبي الذي يهدف إلى مجرد التسلية، أسقطت أيضا التمييز بين الثقافة كخلق وإبداع من أي نوع والسلوكِ اليوميّ للناس في المجتمع. بمعنى آخر، فقد أصبح المعنى الإبداعي الخلاق للثقافة جزءا من المعنى الأنثروبولوجي. إن كتابة قصيدة، أو الذهاب إلى السينما، أو تنظيف أسناننا، هي جميعا أجزاء من الطرق المعقدة التي يتولد من خلالها المعنى، وهي خاضعةٌ كذلك لفحص المتخصصين في الدراسات الثقافية الماهرين في رسم الحدود الخاصة بـ"الخطابات" متواصلةِ الحضور والتي تغذي الممارسة الاجتماعية.

أنشئ مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (BCCS)، الذي سيكون رائد حركة الدراسات الثقافية في بريطانيا وأمريكا، من قبل سْتُوارت هول Stuart Hall (المولود عام 1932) وآخرين عام 1964. الحصنان الثقافيان اللذان استندت إليهما الدراسات الثقافية هما الناقدان الماركسيان البريطانيان ريموند وليامز وريتشارد هوغارت Richard Hoggart (المولود عام 1918)، وكلاهما متشبّعان بتأثير ليفيس. لكن مع تطور الدراسات الثقافية في إنجلترا، بقيادة سْتُورات هول الذي خلف هوغارت في إدارة مركز بيرمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، عملت تلك الدراسات على التخلص من انشغالات ليفيس بالأدب، وأصبحت ذات اهتمامات سوسيولوجية وفلسفية وسياسية أكثر وضوحا. كانت الثقافة التي تستلهمها الدراسات الثقافية، وعلى نحوٍ لا يثير الدهشة، يساريّة النزعة بصورة واضحة وصريحة، فإذا كنتَ ستنعتها بأنها سياسية الطابع، فسوف يقال لك إن كل خطاب هو سياسة، بما في ذلك التقنيات التي يفترض أنها نزيهة محايدة والتي يستخدمها النقد الأدبي التقليدي – كلُ ما في المسألة هو أن القيم المحافظة لا تدرك أنها كذلك، مفضلةً أن تُواريَ تحيزَها خلف قناع "الطبيعة الإنسانية" أو "القيمة الجمالية". ولذلك فإن أولئك الذين يريدون للثقافة أن تكون خاصة بفئة قليلة

مرفوضون ويجري نعتُهم بأنهم نخبويون؛ إن من يرغبون في انتشار الثقافه وجعلها تؤثر في تهذيب وتربية المجتمع كله متهمون بمحاولة تعميم قيم طبقتهم المتوسطة الإنسانوية الليبرالية liberal humanist الخاصة بصورة غير مشروعة.

هكذا انتشرت الكليات أو المعاهد المتخصصة في الدراسات الثقافية في جميع أنحاء المملكة المتحدة وأمريكا في السنوات اللاحقة، إلى جانب كليات الأدب الإنجليزي والفنون، أو ضمنها. لكن الأكثر أهمية من تحوّل هذا النوع من الدراسات إلى فرع مستقل من فروع المعرفة هو موجات التأثير التي صنعتها في حقل الإنسانيات، سواءٌ من حيث مجموعُ الأفكار أو نقاطُ التركيز التي شددت عليها. وعلى أية حال، فإن إمكانية رسم حدود لها، في محيط "الثقافة"، تبدو مهمة شبه مستحيلة، وهو مظهر يلقى قبولا لا حدود له لدى جميع المتعصبين للدراسات الثقافية. لقد جرى تحويل دراسة الأدب والفنون إلى مشروع سياسي واسع يزدري الشكلانيةَ formalism (عزلَ العمل الفني عن سياقه) والولعَ بالآداب الرفيعة belle—lettrism. كانت السياساتُ الراديكالية (وليست روحُ الثوراتِ الطلابية عام 1968، واستلهاماتُها الثقافية، ببعيدة زمنيا عن بدايات نشوء الدراسات الثقافية) وعدمُ الثقة بالأحكام الجمالية، أيًا كان نوعُها، هي الحافز وراء نشوء هذه الدراسات. كما كانت الأحكام والتقويمات الفنية مجرد تمرينات للذوق، ونوعا من الحلية المبهرجة المشكوك في قيمتها جرى التخلص منها بقدر عالٍ من التحيز والنخبوية الثقافية غير العارفة. ففي الحقيقة أن بعض المعلقين الثقافيين نظروا إلى فكرة الثقافة الرفيعة High Culture، التي تمسك بها أرنولد وليفيس كوسيلة لخلاص الحضارة والحفاظ عليها، بوصفها العدوَّ اللدود. عام 1969 اعترف الأكاديمي الراديكالي لويس كامْف Luis Kampf أن كلمة الثقافة نفسها تجعله "يتقيأ". متحدثا عن مركز لنكولن في نيويورك، وهومبنى مشيّد في منطقة مُنحت حينها لإسكان أصحاب الدخول المتدنية، أعلن كامف قائلا: "علينا أن لا نترك عَرْضا واحدا دون أن نخرّبه. ينبغي أن نجفف النوافير من خلال ملئها بمادة كلوريد الكالسيوم، وأن نبولَ على التماثيل، ونلطّخ الجدران بالخراء" (ص: 426). هكذا، وفي تعبير كاشف عن التغير الحاصل في السمات الجوهرية لتعليم الإنسانيات، جرى انتخاب كامف، بعد وقت قصير من تفوهه بآرائه هذه، رئيسا لرابطة اللغات الحديثة Modern Language Association، وهي أهمُّ مؤسسة متخصصة في النقد الأدبي الأكاديمي.

لم يرغب الأكاديميون الراديكاليون جميعهم بتلطيخ مراكز العروض الفنية، لكن كثيرا منهم تبنى حجة عالم الاجتماع بيير بورديو Pierre Bourdieu (1930– 2002) بخصوص العلاقة بين القيمة الثقافية والمكانة الاجتماعية. في أكثر أعماله أهمية وتقديرا التمييز: نقد اجتماعي لأحكام الذوق Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste، الذي نشر عام 1979 وترجم إلى الإنجليزية عام 1984، يوضح لنا بورديو، من خلال البحوث المَسْحيّة والإحصائيات، كيف أن "الثقافة الرفيعة المتحذلقة" High brow culture، الأوبرا والروايات الأدبية على سبيل المثال، ترتبط ارتباطا وثيقا بالطبقات الاجتماعية [العليا]، في الوقت الذي تنجذب فيه أذواق الطبقات الأدنى إلى الموسيقى الشعبية والروايات المثيرة التي تلقى احتراما أقلّ في العادة. وقد كان هذا العملُ من الأبحاث الاجتماعية نادرة المثال التي أحدثت تأثيرا كبيرا رغم كون نتائجها متوقعة، فلن يشعر أي شخص بالصدمة عندما يعلم أن المتحمسين لموسيقى شوبان وروايات بلزاك هم من سكان الأحياء الغنية في باريس لا من أبناء أحيائها الفقيرة. وهذا لا يعني، على أي حال، أن "السَويّة" الفنية العالية لهؤلاء الفنانين هي حيلة من أجل الإبقاء على شعور الطبقات الاجتماعية الفقيرة بالدونيّة. لكن هذا بالضبط هو المعنى الذي يستخلصه جيل كامل من الباحثين والمتخصصين في الدراسات الثقافية من الإحصاءات التي يوردها بورديو في بحثه. إنهم يدّعون أن الأحكامَ الجمالية بخصوص الذوق طبقيةٌ، وأيديولوجية، وهي مصممةٌ من أجل الإبقاء على الوضع السياسي القائم كما هو.

بدلا من التشديد على "ما هو أدبي" أو على الثقافة الرفيعة، أو ما وصفه أرنولد بأنه "أفضل وأرفع شيء قيل وتعلمناه"، وجّهت الدراسات الثقافية اهتمامها، مثل البنيوية التي تأثرت بها، نحو "كل شيء قيل وتعلمناه". بمعنى آخر، فإن الثقافة الغربية لا تمثل ما تراكم من لوحات ومنحوتات ومؤلفات عظيمة في دور العرض التشكيلي، والمتاحف، والمكتبات، بل إنها تمثل بالأحرى ممارسات الحياة اليومية جميعَها، بدءا من العناية بالحدائق وصولا إلى ألعاب الأطفال الإلكترونية. لَقد حلّت الدراسات الثقافية مشكلة القيمة لا من خلال عَلْمَنتها، على طريقة ريتشاردس، أو عبر جعلِها جزءا من العالم الساحر المقدس للموروث، كما فعل إليوت، أو النظرِ لها كوسيلة للخَلاص من خلال وضعها في حالة تناقض مع الثقافة الاستهلاكية السائدة، على طريقة ليفيس، بل إنها مرّت بالأحرى بمكواة

بخاريّة فوق التراتبيات الهرميّة جميعها، مسطحّةً كلّ شي، ومحوّلةً النشاطَ الإنسانيَّ كلَّه إلى ممارسات ثقافية محايدة فاترة. سوف تَمحَضُ الدراساتُ الثقافية الاهتمامَ نفسه لجهاز الآيبود ipod وللموسيقى التي نستمع إليها من خلاله، وللوحات الإعلانات التي تروّج للفيلم كما للفيلمِ نفسه. إنها تُنْشِب أسنانَها في "الأوهام" النقدية الجديدة التي تدعي أن النص مستقلٌ ومكتفٍ بذاته. إن المعاني مصنوعةٌ يجري تدعيمها ونشرها في المواد والأنسجة الاجتماعية؛ الآثارُ الصُنْعيّة أو الأعمال الفنية هي ببساطة مجرد عُقَدٍ ونقاطِ التقاء تتولدُ منها المعاني والشفراتُ الرمزية.

ومع ذلك، ورغم أن الدراسات الثقافية لا تصدر أحكام قيمة جمالية، فهي ليست "بريئةً وخاليةً من حكم القيمة". إن ما يحركها هو برنامج سياسي – يساريّ، راديكاليّ، لا يثقُ بالسلطة ولا يشعر بالراحة تجاهها. وهي تناضل للكشف عن المصالح والأيديولوجية الكامنة وراء العمليات المزعومة الناعمة التي تديرها معظمُ الأشكال الثقافية. إن مفهوم "الهيمنة" hegemony، الذي طوره المنظّر الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci (1891– 1937)، والذي يتحدث عن القيم السائدة، غير الواعية في العادة، والأيديولوجيات التي تنبثق من نظام التراتبيات الهرمية في المجتمع، هو مفهومٌ مركزيٌّ بالنسبة للدراسات الثقافية. إن الآثار الصُنعيّة والأعمال الفنية تُجبَر على الاعتراف بدورها في تثبيت الأفكار الموروثة السائدة وتعزيزها. بهذا المعنى فإن مقاربة الدراسات الثقافية لرواية رومانسية عظيمة الانتشار، مثلا، قد تعزز الانحيازات الجنسيّة؛ أما المسلسلُ التلفزيوني البوليسي فقد يقال عنه إنه يعزّزُ سلطةَ قوةَ الشرطة ومفهومَ انحراف المجرمين بدلا من أن يسعى إلى فهمهما سياسيا واجتماعيا. ولسوف يتحدث الدارسون الثقافيون الأكثرُ دقةً وحرصا في البحث عن التناقض والازدواجية، واضعين أيديهم على لحظات المقاومة الثقافية وكذلك على لحظات الامتثال والخضوع. لكن المعيار الأساسي للتقويم يبقى سياسيا على العموم.

كما توضح لنا الأمثلة السابقة، فإن واحدا من اتجاهات المقاربة في الدراسات الثقافية يميل إلى النظر إلى الثقافة الشعبية بوصفها نتاجا لتلاعب الرأسمالية الأيديولوجيّ بالجماهير. وليس من الصعب أن نلحظ في هذه المقاربة احتقارَ ليفيس المكتوم للثقافة الشعبية وعدمِ فعّاليتها: فالألعاب الإلكترونية وكرة القدم، كما يتم الزعم، تُبقي أذواقَ

الجماهير مخدُرةً وقابلةً للتوقع، محوِّلةً هذه الجماهيرَ إلى مستهلكين ممتثلين خاضعين. لكن هناك اتجاها آخر، على كل حال، يميز بين الثقافة الشعبية الحقيقية والثقافة الاستهلاكية المُصنَّعة. فمن خلال الاهتمام بالموسيقى الفولكلورية، والسرد الشفوي أو العادات والتقاليد المحلية، صار في الإمكان استخلاصُ تجارب تقليدية موروثة ودراستها نقديا وأكاديميا، وكذلك إسماعُ "أصوات" شعبية مغمورة نابضة بالحياة، والطاقاتُ غير المعترف بها من قبل صارت تنبثق من "القاع". إن في إمكاننا أن ندّعي أحيانا أننا نلحظ بعض وقفات المقاومة في الثقافة الشعبية، ولحظاتِ مقاومة الهيمنة التي تُحرّر المشاركين بصورة مؤقتة من مواقفهم وأوضاعهم الاجتماعية المرسومة لهم. إن مفهوم "الاحتفاليّ" carnivalesque، كما يُفهَمُ في معناه السياسي الإيجابي، مرتبطٌ بالمفكر الروسي ميخائيل باختين (1895 – 1975) الذي مارس تأثيرا كبيرا في الإنسانيات في الثمانينيات والتسعينيات بعد وفاته. إن الكرنفال محلُّ احترام وترحيب لأنه شكلٌ مُحرِّرٌ ومُخَلِّصٌ، حيث يجري التخلصُ من قيود الأدوار المرسومة والتراتبيات المقامة بفرح لا يوصَف. ففي إمكان الفلاحين أن يرتدوا ملابس الملوك، ويرتدي الرجالُ ثيابَ النساء. هكذا يجري إطلاقُ العنان للفُحش والكلامِ البذيء والصخبِ والفوضى لصالح تحريرِ الطاقاتِ الشعبية ذاتِ الطابع المُنتَهِك، حيث تتمُ خلخلةُ الهويّات وتفكيكُ التراتبيات.

إن إزالة الحدود جزءٌ من عمليات التحرير – فليس هناك شيءٌ مقدس، وينبغي أن نعرّض كل شيء للنقد والتحليل المتشكك المرتاب. فإذا كانت الأشكال الفنية الاحتفالية مُفضَّلة بسبب كشفها عن الهويات الهجينة المختلطة، فإن الدراسات الثقافية تفضّلُ أيضا الانتهاكَ، والتدميرَ، والهويّاتِ المختلطة غيرَ الخالصة. إنها تسعى، عن سابق إصرار وتصميم، إلى إعادة النظر في التصنيفات المؤسساتية، أو في تصلّبِ الموضوعات المحتجزةِ والمصادرةِ من قبل التقاليد والمواضعاتِ المرعيّة، مزيلةً الحدودَ بين "الأدب" و"التاريخ" و"الجغرافيا"، وهكذا دواليك. تتعاملُ الدراسات الثقافية مع "الثقافة" كلّها، بمعناها الواسع، كحقل خاص بمساءلتها وبحثِها.

لكن ثمّة أخطارٌ محدقةٌ هنا. فإذا كانت "الثقافة" تشمل الممارساتِ الإنسانيةَ جميعها فمن أي زاوية يمكن أن نُعيّن حدودَها بحيث يستطيع المرء أن يقول شيئا ذا معنى بخصوصها؟ كيف يمكننا تشخيصُ شيءٍ نحن متورطون فيه ومشتبكون معه بصورة لا فكاكَ منها؟ كيف يمكنك أن تخرج نفسك من حدود "الثقافة" لتتمكن من تفحصها

بأية درجة من درجات الموضوعية؟ إن الدراسات الثقافية، الحريصةَ بشدّة على التخلص من قيودِ المؤسسة والتمييزِ المتفقِ بشأنه فيما يخصّ حقولَ البحث والمعرفة، تتحول في النهاية إلى حقل منيع تماما، يصعبُ اختراقُه أو تحديده أو تمييزه. ومن ثمّ، فإن من المستحيل مساءلتَها لأنها ترفض المساءلة. ولعل هذا أن يكون واحدا من الأسباب التي منعت انتشارَ هذه الدراسات وحالت دون تقبّلها على نحوٍ واسع. فأن تكون مهتما بكلّ شيء يعني أنك غيرُ مهتم بأيّ شيء.

من بين الأمثلة التي تشير إلى تلك الأخطار، والتي تمثل الروحيّة العامة للدراسات الثقافية، ما يرد في افتتاحية **مجلة الدراسات الثقافية** (1987 –)، التي تُعَدُّ واحدةً من المجلات الأساسيّة في هذا الحقل، وقد نُشِرت في منتصف التسعينيات:

"تسعى المجلةُ إلى نشر الدراسات التي تبحث العلاقة بين الحياة اليومية والممارساتِ والسياقاتِ الماديّة والاقتصادية والسياسية والجغرافيّة والتاريخية؛ أي تلك الدراسات التي تتعامل مع الدراساتِ الثقافيةِ بوصفها حقلا خاصّا بتحليل التغير الاجتماعي؛ الدراسات التي تخاطب حقلاً من حقولَ البحث والدراسة ممتدا ما تفتأ حدودُه في التوسّع، بما في ذلك العلاقاتُ ما بعد الكولونيالية والكولونياليةُ الجديدة، وسياساتُ الثقافة العامة، والموضوعاتُ الخاصّةُ بالقومية، العابرةُ للقوميات Transnationality، والعَولمةُ، والأداءُ الخاصُ بالهويّات الجندريّة gendered والجنسيّة sexual وغيرِ المحددة queer، وعملياتُ تأسيس القوة والسلطة على حدود الاختلاف بين السُلالات والأعراقِ والطبقات، إلخ؛ وهو ما ينعكس إيجابا على مكانة الدراسات الثقافية، ويتصل بالمعاني النظرية الضمنيّة والأساساتِ التي يقوم عليها النقدُ والمساءلةُ العملية."

فهل هذا هو كلُّ شيء؟ لقد كان من الأسهل وضعُ قائمة بما لا تُعنى به الدراساتُ الثقافية. هل بقي هناك حقلٌ واحدٌ من حقول الفعّالية الإنسانية لم تتم الإشارةُ إليه، بما في ذلك "الحياةُ اليومية" و"الممارساتُ الثقافية"، و"سياساتُ الثقافة العامة"، لكي لا نذكر "السياقاتِ المادية والاقتصادية والسياسية والجغرافية والتاريخية"؟ هكذا، وخوفا من أن يكون هناك شيءٌ جرى حذفُه فقد أضيفت إلى البيان عبارة "حقل من حقول البحث والدراسة ممتد ما تفتأ حدودُه في التوسّع"، تماما كما تفعل أيُّ شركة ضخمة عولميّة global، أو إمبراطوريةٌ وليدةٌ راغبةٌ في التوسّع. إن العنصر المشترك الوحيد بين

هذه الحقول البحثية الواسعة الممتدة هو مبررُ وجود هذا المشروع، أي "تحليلُ التغير الاجتماعي". يجري هنا وضعُ الامتداد والتوسع في حقول البحث والدراسة في مقابل البرنامج السياسيّ الضيق الصارم متجهّم الوجه، والمُعبَّر عنه بطريقة غامضة من خلال الإشارة إلى العرق، والجندر، والطبقة، والكولونيالية. إن الأمر مُلقى على عاتقِ جمهور الدراسات الثقافية الذي يُطلَبُ منه أن يشاركَها في نظامها القيميّ، وأن يفهمَ برنامجها السياسي المُختَزَل المعدّ على عَجَل: وعبارة "إلخ" كاشفةٌ ومعبّرة تماما. هكذا، وبسبب ما يحمله من بُغض معتاد ومتكرر للقيم الجمالية، فإن هذا الفرع من الدراسات الثقافية هو مقدمةٌ ضروريةٌ بالنسبة للفروع السياسية المنبثقة عنه.

في الجامعات المنتشرة في المملكة المتحدة، كما في الولايات المتحدة، يُنظر إلى الدراسات المعاصرة في مجال الإنسانيات التي تستخدم أسلوبَ "البحث العابر للتخصصات" inter–disciplinary نظرةً إيجابية غير متشككة في العادة. ولهذا فإن تباهيك بالقول إنك "ملتزمٌ بحقل تخصصك" uni–disciplinary لن يجعلك على الأغلب قادرا على الحصول على وظيفة ورتبة أكاديميين. إن العمل الذي يستخدم البحث العابرَ للتخصصات، والمتعددَ التخصصات multi–disciplinary، يكون في العادة مثريا للتخصصات جميعا. لكن ضخامةَ مدى التخصصات التي تستخدمها الدراسات الثقافية واتساعَها يهددان بتجاوزها الحدودَ بحيث لا تعود نافعةً، بل إنها تتعدّى حدود التخصصات ذاهبةً إلى أرضٍ تخشى الملائكةُ أن تطأها. لهذا ليس من المستغرب أن بعض أصحاب التخصصات، ممن شعروا أن دعاواهم بشأن الحقيقة تتجاوز حدود التكوينات الاجتماعية، وجدوا أن الدعاوى ما بعد الحداثيّة بشأن حقل تخصصهم فقيرةٌ وغير مناسبة. ومن الأمثلة الدالة على ذلك الحادثةُ الشهيرة التي تدعى "خدعة سوكال" Sokal Hoax. ففي منتصف التسعينيات قبلت المجلة الأكاديمية سوشال تيكست (النص الاجتماعي) Social Text للنشر مقالةً كتبها عالم الفيزياء آلان سوكال، الذي يعمل في جامعة نيويورك، ادّعى فيها أنه يقدم نقدا سوسيولوجيا للمنهج العلمي. وقد استخدمت المقالة معجمَ ما بعد الحداثة لتشكك في دعاوى الحقيقة التي يقول بها العلم. كان الأمر بالطبع خدعةً مصمَّمَة لتشويه سمعة الدراسات الثقافية وادعاءاتها ومكانتِها المشكوكِ فيها. وبعد نشر المقالة، كشف سوكال عن الفضيحة، ما أبهج قطاعاتٍ واسعةً من الصحافة العامة وواسعةِ الانتشار.

في الثمانينيات والتسعينيات انتشرت الدراسات الثقافية بين طلبة الدراسات الجامعية الدنيا الذين كانت نظرية الإنسان الآلي cyborg theory أو علم علامات صناعة الموضة أكثر فتنة وسحرا بالنسبة لهم من التركيز على صور الطبيعة في سونيتات صموئيل دانيال Samuel Daniel. لكن رغم تأثيرها الساحق في الجامعات، وانتهاكها المحتفى به لحدود التخصصات والمؤسسات، ونزعتها القتالية المعادية للنخبوية، كانت مواقف الدراسات الثقافية وروحيّتُها العامة، وبصورة لافتة للنظر، غيرَ فعّالة في الوصول إلى جمهور عام أكثر اتساعا. قد يظن المرء أنه عندما يبدأ النقد في الالتفات إلى ما يهتم به عامّة الناس في أوقات راحتهم فإن ذلك سيؤدي إلى تعزيز انتشاره جماهيريا. لكن الحقيقة هو أنه كلما زادت الدراسات الثقافية من اهتمامها بحفلات رقص الديسكو والروايات البوليسية، والإعلانات التي تروّج للفنادق والسيارات، ازداد الجمهور العام بعدا عن هذا النوع من النقد الذي تنتجه الجامعات.

ومع ذلك فإن الاهتمام بالثقافة الاستهلاكية لم يكن هو ما جعل الجمهور العام يدير ظهره لهذا النوع من النقد. فعلى العكس من ذلك ثمّة رغبةٌ عامة في قراءة التعليقات النقدية على ثقافة التسلية الشائعة، وهو ما يدفع صحفا ومجلات جادّةً لتكريس مساحات واسعة لهذا النوع من الثقافة. لم يكن موضوع الدراسة والبحث هو ما نفّر الجمهور الواسع وأبعده، بل الطريقةُ التي عولج بها؛ بلغة سوسيولوجية جافّة وكوسيلة تهدف إلى الوصول إلى غاية سياسية. إن الهدف من استدعاء الثقافة غير الرفيعة low culture لم يتمثّل في النظر إليها بصورة أكثر تعقيدا والتخلص من التمييز بين الثقافتين الرفيعة وغير الرفيعة، بل التخلص منهما معا. في المقابل فإن النقاد الذين درسوا الثقافة الشعبية، وهم واعون بالمتع والبهجة التي تثيرها، وجدوا أن الجمهور العام الواسع أكثر استعدادا للاستماع إلى ما يودّون قوله. فإذا كان رولان بارت أكثر شهرةَ وانتشارا بين الجمهور العام من فلاسفة البنيوية الآخرين، فإن ذلك قد يعود بصورة جزئية إلى متع القراءة والنظر التي تقيم في مركز عمله، والتي كتب عنها بأسلوب شديد الخصوصية مستخدما شكلَ المقالة، وهو ما كان في حدّ ذاته مثيرا ولافتا.

لا تعني الكتابة عن قيمة الفن ومتعه أن الناقد يتنكّر لالتزامه الأخلاقي أو الاجتماعي. إن سوزان سونتاغ، وهي من المولعين بجماليّات الأدب والفن، لا تجد غضاضة في هذا،

ومع ذلك فإن أحكامها الأدبية والفنية تحتشد بالوعي السياسي والاجتماعي. كانت سونتاغ مثقفةً عامة، وروائيةً، وكاتبةَ مسرحية، وكاتبةَ مقالة، وناشطةً سياسية، وقد كتبت عن الأدوية والسينما والتصوير الفوتوغرافي والآداب الرفيعة والسياسة والنظرية. وقد ربطتها علاقةٌ وثيقة بمجلة بارتيزان ريفيو Partisan Review اليساريّة، المناهضة للستالينيّة، والتي تصدر في نيويورك. في واحدة من أكثر مقالاتها المبكرة شهرة "ضدّ التأويل" Against Interpretation (1966)، تشن سونتاغ هجوما مركّزا على وضع النقد السائد في مرحلة صعود البنيوية. إنها تعارض بشدّة زخمَ التأويل الأدبي، بتأثيره التدميري المُفتّت، الذي يعمل على فصل الشكل عن المضمون وقسمة النص إلى عناصر وموضوعات تَشكّل بنيته. إن مقالتها، التي يمكن أن نعيد عنونتها بـ"ضد التحليل"، تعبر عن تشوشها وانزعاجها من الانتهاك الذي يحدثه استخدامُ المنهجيات العلمية في التأويل في حقل الفنون. وهي تعلن بصورة مستفزة: "عوضا عن التأويل Hermeneunitcs نحن في أمسّ الحاجة إلى منهجيّة حسيّة Erotics في الفن" (ص: 14). في مقابل النظرية الأكاديمية التي سعت إلى تمتين أساسات النقد الأكاديمي، من خلال تحويله إلى شكلٍ من أشكال علم الميكانيكا، تدافع سونتاغ عن مجموع العمل الفني غير القابل للقسمة.

دعّمت سونتاغ مقالتها المؤثرة تلك، التي نشرت في مجموعة مقالاتها المختارة ضد التأويل (1966)، بمقالة أخرى بعنوان "ملاحظات على أسلوب المبالغة والتفخيم" Notes on Camp (وهي المقالة الأولى التي كانت نشرتها في مجلة بارتيزان ريفيو عام 1964). لقد استخدمت سونتاغ الفكرة المقيمة في أساس "أسلوب المبالغة"، الذي جرت استعارته وتبنيه بقَضّه وقضيضه تقريبا في الثقافة المثليّة gay culture، كمفتاح للصيغ الثقافية الشعبية وجماليّات الحداثة. ما حدث هو أن سياسات التأويل استُخدمت على نحوٍ صارخ لتحلَ محلَ الهويات الموروثة، وتمزّقَها من الداخل، مخليةً المجالَ لحساسية تختزن طاقةً سياسية تحريرية لأنها تنكرُ الجديّةَ وترفض الاعتراف بها: "يمثل أسلوبُ المبالغة، على نحو مُقنعٍ ومتّسق، التجربةَ الجماليّةَ للعالَم. إنه يجسد انتصار "الأسلوب" على "المضمون"، و"الجماليّ" على "الأخلاقي"، و"المفارقة" على "المأساة" (ص: 287). هدفت المقالة، لكونها مكتوبة كمجموعة من أقوال الحكمة، أن تشكل مجموعة من الحكم الموجزة القابلة للاقتباس: "إن الغاية الوحيدة لأسلوب المبالغة هي إزاحة الجديّة

عن عرشها. أسلوب المبالغة مرحٌ، معادٍ للجديّة. على نحو أكثر دقة، فإن أسلوب المبالغة يقيم علاقة جديدة أكثرَ تعقيدا مع "ما هو جديّ". يمكن للمرء أن يكون جديًا بخصوص ما هو تافهٌ وسخيف، وسخيفا وتافها بخصوص ما هو جديّ" (ص: 288).

في مرحلة تالية من تجربتها، أبدت سونتاغ بعضَ الشكوك بخصوص الثقافة التي تتعجّل "تجريد الجديّ من عرشه" لا للتفاهة المخرِّبة الهدّامة بل بسبب السطحية والابتذال والعاديّة. لكن انحيازها في تلك المقالات المبكرة يمثل نوعا من الترياق لسمّ النقد الذي يشدد على مفهوم النظام بنسخته المتداولة في الجامعات. لربما كان الوضع بحاجة إلى مثقف عام مثل سونتاغ، التي لم تكن عضوا في سلك المؤسسة الجامعية، لإحياء رؤية أوسكار وايلد إلى الفن، مخلِّصةً خصائصَ الفن غير الاستعمالية، غير العلمية، من أيدي الأكاديميين. فكما هو الأمر في حالة وايلد، فقد أفضى رفض "الفن النفعي الاستعمالي" إلى نوع أكثر عمقا من السياسة. كانت سونتاغ أخلاقيةً دون أن تكون من دعاة الأخلاق، مسيَّسةً دون أن تكون من دعاة التعليم والتوجيه. إنها تبيّن لنا، بأفضل الطرق، أن أنجع وسيلة، على الصعيدين السياسي والجمالي، لمواجهة الخُيلاء والتنفّج والتفرد الثقافي لا تتمثل في رفض القيمة الفنية بل بالأحرى في استنساب هذه القيمة وملاءمتها: "تتأسس تجارب أسلوب المبالغة على الاكتشاف العظيم بأن حساسية الثقافة الرفيعة لا تحتكر الصفاء والدقة والرفعة" (ص: 291).

إن الاهتمام العام بالثقافة الشعبية في الصحف والمجلات منذ الثمانينيات يصدر عن أشخاص مثل سوزان سونتاغ وبولين كيل Pauline Kael ولا يأتي من الجامعات. وهذا الاهتمام لا يمثل تزايدا في عدد الدراسات الثقافية التي تُنشر في المجلات المتخصصة، بل إنه بالأحرى يتخذ وجهة معاكسة: فكتابات هؤلاء الأشخاص التي تعالج الأشكال الشعبية الشائعة مثل الأفلام والدراما التلفزيونية والروايات الشعبية تقدم قراءات تقويمية جمالية يتنصلِ منها الأكاديميون عادة. وهذا هو الفرق بين رفع الثقافة لبلوغ مصافّ العمل الجماليِ واختزال علم الجمال ليتدنّى إلى مستوى الثقافة.

لقد جرى تسطيحُ الأشكال الفنية جميعا، الرفيعة والشعبية، على يدي الدراسات الثقافية، وتحويلها إلى أنظمة من العلامات الثقافية. إن الدراسات الثقافية تلغي في العادة الفروقَ التي تميز عملية الخلق والإبداع عن أشكال الممارسة الاجتماعية الأخرى،

وتلك التي تميز بين الثقافة "كصناعة" والثقافة "كفعل"، بين الإنتاج والاستهلاك. كما أن انشغالات الدراسات الثقافية السوسيولوجية تؤدي إلى القول إن صناعة فيلم أو تأليف كتاب لا تستحق جوهريا أيَّ اهتمام نقدي أو تحليلي خاص يزيد عن ذلك الاهتمام المُوَجَّه إلى فعل الذهاب إلى السينما أو المجموعات القرائية reading groups التي تنشغل بقراءة الكتاب. إن "عملية الخلق والإبداع"، بكل ما تتضمنه من أفكار حول الفعّالية أو الخيالِ الفرديين، هي من بين المفاهيم "الإنسانوية Humanist الليبرالية" المفترضة التي تزدريها الدراسات الثقافية، مفضلةً عليها مفهومَ "الإنشاء والبناء" construction، وهو مصطلحٌ يحظى بالقبول في العلوم الإنسانية المعاصرة. إن الهويات الجنسيّة، والعرقية، والوطنية، والأدوار الاجتماعية هي جميعا "مُشكّلة ومبنيّة" constructed أو "منجزة" performed في حدود الثقافة السائدة. ومن ثَمّ فإن علينا أن لا ننظر إلى الآثار الصُنعيّة الفردية، مثل الروايات والمسرحيات، كإبداعات فردية أو حتى بوصفها نتاجَ مجموعة متميزة. إن المؤلف أو المخرج يعملان ببساطة على كتابة شفرة المعاييرِ الاجتماعية، والمواقفِ والتوجهات، والافتراضات، والأيديولوجيات الخاصة بالمجتمع، وهي الأشياءُ التي ينبغي أن ينْصبَّ عليها نقدُنا. تتحلّى الفنون بخاصيّة الشفافيّة والنفاذيّة، وعلينا أن ننظر من خلالها لا إليها. وهذا هو واحدٌ من الأسباب التي جعلت الدراسات الثقافية تخالفُ تماما الأفكارَ الواردة في "موت المؤلف" – حدودَ القصديّة، المعنى النهائي، المسؤولية، والتنصل من مفهوم الخلق والإبداع إذا كنا سنستعمل "النص" في عمل سياسي مفيد.

إن القول بأن هناك شخصا ما يضطلع بالمسؤولية تجاه العمل الفني، وإن الصيغة النهائية المكتملة لهذا العمل تقيم علاقةً محددة وحاسمة مع ما قصده المؤلف، تبدو وكأنها متوافقةٌ مع الأحكام الفنية الخاصة بالقيمة. لكن أفكارا من نوع "القصديّة"، وكذلك "الخيال"، تبدو عتيقةَ الطراز في بعض الدوائر الأكاديمية. إن العمل الفني، أو الرواية، أو القصيدة، تتلاشى وتختفي تقريبا عندما يغمرها تدفقُ طوفانِ العلامات الاجتماعية التي تحيطها من كل جانب. هذا بالضبط هو الخطأ الآخر الذي ارتكبه النقاد الجدد New Critics الذين أصرّوا على قطع علاقة النص بسياقه. إن علينا، كما أن في مقدورنا، أن نميز العلاقة الوثيقة التي تربط الفن بالمجتمع والتاريخ. لكننا لن نتمكن من

تقويم العملِ الفني على نحو صحيح دون أن نُعيِّنَ حدوده، ونعزلَه عمّا حوله، وندركَ أن له علاقةً متعيّنة بمبدعه.

إذا كان النقد قادرا على تجاهل حكم القيمة فإنه سيفقد من ثَمّ علاقته بجمهرة القراء. وهذا هو السبب الفعلي لكون الدراسات الثقافية، أكثر من أية ظاهرة أكاديمية غيرها، هي التي أدت إلى موت الناقد. فإذا كان الناقد راغبا في جذب اهتمام الجمهرة العامة للقراء فإن عليه أن يقنعنا بأن الموضوع الذي يتحدث عنه يستحق الانتباه، وأن الفنون مهمةٌ بالفعل، كما أن الأسئلةَ التي نطرحها بشأنها والأحكامَ التي نصدرها بحقها مهمةٌ هي أيضا – لا على الصعيد السياسي فقط بل على الصعيد الجماليّ أيضا (فالأمران متشابكان ومتداخلان). فإذا لم نُعن بالقيمة في الفنون، فكيف لنا أن نُعنى بقيمة الفنون؟

III

لا يعني أيٌّ شيء مما قلناه سابقا أننا نقترح فصل الفنون والأدب عن السياسة، والتاريخ، وعلمِ الاجتماع، لأن ذلك يشبه القول إنه لا علاقة للفنون والأدب بالعالم الواقعي. فلا عودةَ إطلاقا إلى نقدٍ يتحدث عن الجرّة حسنةِ الصنع، والأعمالِ العظيمة العابرةِ للأزمنة، غيرِ الملوّثة بشؤونِ الدنيا. إن الفن والأدب تاريخيان، ومن ثَمّ، فهما سياسيان. لكن هذا لا يعني أن على الأدب أن يكون مجرد موقعٍ أماميٍّ من مواقع السياسة، كما أنه لا ينبغي للسياسة أن تكون موقعا أماميا للدفاع عن الدراسات الإنجليزية – بما أن الكتاباتِ السياسيةَ نفسَها يمكن أن تُقرأَ كنصوص وأعمال أدبية. إن حصر الفنون في خانة التعبير عن مواقفها الأيديولوجية والسياسية يعادلُ، في حقل النقد، التصورَ الذي تقول به الواقعيةُ الاشتراكية socialist realism، وهي المذهبُ الفني المعترف به رسميا في الاتحاد السوفييتي. لقد رفض المثقفون الماركسيون من ذوي المكانة البارزة ذلك النوعَ المبتذَل من المسرحيات مثل "الفتاة الجميلة في الحقل" girl–meets–tractor، مما كان يعدّ متوافقا مع خط الحزب. لكنِ النبرةَ السياسية الجادّة للدراسات الثقافية، ومع توسعها لتشمل العرقَ، والجندر، والميلَ الجنسيّ، والأصولَ الإثنية، تبدو ضيقةَ الأفق،

رغم الوفرة المسرفة في المادة التي تعالجها. إذا كانت الواقعية الاشتراكية تطلب من الفن أن يعالج الموضوعات السياسية، فإن معظم تيارات النظرية الحديثة تطلب من النقد الشيءَ نفسه. ومن ثَمّ، فإنه لا الفنُ أو النقدُ ملزمان بالاهتمام بالبنية. لكن عملية الربط بين الفن والسياسة، والأدبِ والمجتمع، لا ينبغي أن تكون اختزاليّةً إلى هذا الحدّ. قد يرثي البعض للمسار الذي اتخذته الدراسات الثقافية، لكن النظر إلى أصل هذه الدراسات في عمل ريموند وليامز يكشف لنا عن الجاذبية والقوة في تفاعل الأدب والسياسة وترابطهما. لقد وظّف وليامز اعتقاد ليفيس بأن للأدب غايات أخلاقيةً واجتماعية جادّة، لكنه وجهه على نحو حاسم توجيها يساريا، ومزجه بالأفكار الماركسية لكلٍّ من برتولت بريخت (1898 - 1956) وجورج لوكاتش (1885 - 1971). إن فكرة إنقاذ المجتمع وخلاصه، المقيمةَ في أساس الثقافة الرفيعة، تتحول إلى دراسة مسيّسة، أكثر شمولا واتساعا، للتفاعل بين الثقافة والمجتمع. وقد رفض وليامز فكرة ليفيس عن الضرر الذي تسببه "الثقافة الاستهلاكية"، منكرا بكرم شديد مفهومَ "الجماهير" بقضّه وقضيضه، والأيديولوجيةَ الشنيعةَ التي تسنده: "ليس هناك في الحقيقة شيءٌ اسمه الجماهير؛ هناك فقط طرقٌ للنظر إلى الناس بوصفهم جماهير" (ص: 289).

في الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ - ١٨٥٠ Culture and Society 1780 - 1850 (1958) ناضل وليامز من أجل فحص العلاقة بين النصوص الثقافية وسياقاتها، في الوقت الذي كان النقد الأدبي الأكاديمي قد أدار ظهره لهذه العلاقة أو أنه دجّنها منذ فترة طويلة. فبعد أن يقوّضَ وليامز عمليةَ الفصل بين الأدب والثقافة والسياسة، التي يقوم بها النقد الأكاديمي، يؤكد أنه لا يمكن التعامل مع الأدب واللغة في فضاء لا تاريخي ahistorical بلا جذور. إنه يدرس، على سبيل المثال، التعريفات والتقنيات المختلفة لـ"الواقعية" الأدبية - الاجتماعية والشخصية والتوثيقية وتلك المتعلقة بالصيغة السائدة formula - كوسائل تهدف إلى تمثيل المجتمع ونقده. الأهمُّ من ذلك ربما، والأكثرُ تأثيرا في تطور الدراسات الثقافية، أن وليامز يقوم بتوسيع حقل المساءلة ليشمل أنظمةَ الاتصال كلها، دارسا القوةَ التكوينية للتعليم، ومعرفةَ القراءة والكتابة literacy، والتلفزيون، والفيلم، ووسائلَ الصحافة والإعلام، والصحافةَ الشعبية - أي ما يشكّلُ العلاقاتِ الاجتماعيةَ الفاعلة التي تتحكم في انتقال الأفكار الثقافية وانتشارها.

يقوم وليامز في العادة بسبر أغوارِ معاني الكلمات ومفاهيمِها، ويعمل على تَدبُّرِ هذه المعاني، متتبعا نشوءَ دلالاتها وتطورَها وارتباطاتِها الدلالية associations عبر الزمن، قارنا إيّاها كحروف سريّة غامضة يقودنا فكُّ شفرتها إلى التعرف على قيم حقبة معينة وافتراضاتِها. إن العمليات الاجتماعية والثقافية تجري ضمن حدود اللغة، ويمكن لنا، عبر الاستعانة بنوع من علم تاريخ الكلمات السياسي، أن نشهد كيف تنشأ المواقفُ الثقافيةُ وتتطورُ في الكلمات، بالطريقة نفسها التي نعاينُ فيها الحلقاتِ المتراكبةَ في جذع شجرة. يعرض علينا كتابُ وليامز الكلمات المفاتيح Keywords (1976)، الذي شكّل في البداية ملحقا في كتاب الثقافة والمجتمع، حفريّاتٍ لعدد من الكلمات المهمة ومفاهيمها: "الطبقة"، "الديموقراطية"، "الطبيعة" ("وهي الكلِمة التي تبدو الأكثر تعقيدا في اللغة")، و"الواقعية"، و"المجتمع"، و"الذاتيّ"، و"العمل"، والكثير من الكلمات الأخرى. يستثيرُ وليامز، كما يحاول، في الوقت نفسه، التأكد من المعاني المتعددة لهذه الكلمات المفاتيح، دافعا إياها للكشف عن طبقات المعنى والغموض فيها.

لقد رعى وليامز نشأة الدراسات الثقافية التي، وكما جادلت سابقا، سوف تجرف النقدَ الأكاديمي بعيدا عن الجمهور العام الواسع. ومع هذا فإن الأمر نفسه لم يحدث بالنسبة لوليامز الذي كان، أكثرَ من أي شخص آخر في زمنه، مثالَ المثقفِ العام الملتزم سياسيا. وقد أنجز، وعلى نحوٍ غيرِ عادي، كتبا عديدة في صيغ وأشكالٍ أدبية مختلفة. كانت كتاباته الأكاديمية في العادةَ موجزةً ومكثفة، تتسم بالحذر والدقّة، كما أنها طموحةٌ على الصعيد المفهوميّ. لكنه كان أيضا فاعلا ونشيطا كصحفي وكاتبِ بيانات، ومنافحا بالجدل عن قناعاته، وكاتبا مسرحيّا وروائيا. كتب عن التلفزيون لمجلة المستمع The Listener، وكان من كتّاب مراجعات الكتب المداومين في صحيفة الغارديان Guardian ومجلة المجتمع الجديد New Society. كان وليامز ناشطا في اليسار البريطاني، وحزبِ العمال، والحملة المناهضة للتسلح النووي، والحركة الداعية لإنهاء حرب فيتنام. إضافة إلى ذلك، فقد كان عاملا حاسما في تأسيس مجلة اليسار الجديد New Left Review (1960 –) وهي مجلةٌ ثقافية خاصة باليسار تمثل جسرا بين حقول صحفية رفيعة المستوى واهتماماتٍ أكاديمية عديدة.

كان وليامز مثالا مُلهِما بالنسبة لأجيال عديدة من الأكاديميين اليساريين. لقد عمل،

أكثرَ من غيره، على فتح بوّابة الدراسات الأكاديمية على وُسعها، ضاربا مثلا حيّا على تورط الثقافة، الذي يتعذر اجتنابه، في المجتمع الذي يشكلُها. إنه أهمُّ ناقد أدبي ماركسي ناطق بالإنجليزية في القرن العشرين، وشخصيةٌ رائدةٌ في جميع المقاربات النقدية سياسية التوجه، بدءا من النسويّة، وصولا إلى خطاب ما بعد الاستعمار ونظرية تحرير الجنس queer Theory، التي سادت حقول الإنسانيات خلال السنوات الثلاثين الماضية.

ومع ذلك، ونظرا لكل ما حققه من إنجازات، فقد فتح وليامز الباب من أجل نزع السحر والغموض عن الدراسات الأدبية التي تبدأ أولا في تعزيز اهتماماتها الاجتماعية، ثم تنتهي إلى قطع أواصر عمل النقاد عن الاهتمامات العامة. ففي عام 1958، كتب وليامز مقالته الشهيرة "الثقافة هي العاديّ" Culture is Ordinary التي يشي عنوانها بما انجذب إليه وليامز في عمله، كما يدل في الوقت نفسه على المخاطر التي انطوى عليها هذا العمل. يمكن للمرء أن يتعاطف، دون أي شك، مع اندفاعته القوية من أجل دَمَقْرَطَة الفنون، وتخليصه هذه الفنونَ من قبضة أساتذة الجامعات والأشخاص المتأنقين من أبناء الطبقات العليا. لكن المشكلة أن ردة الفعل ضد الموقف النخبوي من الفنون في المجتمع، من خلال تمزيق الهالة التي تحيط بهذه الفنون ودحض الادعاء بأنها تحتاج معالجةً خاصةً بها، سوف تؤدي إلى فقدانها قيمتَها كشيء ثمين ومتميز ومختلف. فإذا كانت الفنون "شيئا عاديًا"، فَلِمَ يهتمُّ الجمهورُ – الذي تُستعادُ هذه الفنون من أجله – بها؟ لِمَ ينبغي أن يحظى الفنُّ أو الأدب باحترام واهتمام أكبر من أي صيغة من صيغ التسلية؟ ولِمَ ينبغي علينا، بكل تأكيد، أن نُحلَّ الناقدَ منزلةً عليا كمُعَلِّقٍ ذي سلطة ومرجعيّة؟ لقد كانَ جون غروس John Gross شخصا رائيا، دون أي ريب، عندما توقع عام 1969 أن يكون لوليامز أثرٌ باقٍ في النقد الأكاديمي. لكنه ألقى ظلالا من الشك حول إمكانية أن يمتد هذا الأثر خارج الدوائر الأكاديمية. "عندما يؤكد [وليامز] أن الثقافة "شيء عاديّ" فإننا قد نصفق له لتجريده هذه الكلمةَ من ادعاءاتها أو معانيها الضمنيّة المخيفة، ورغم ذلك نشعر أننا مكرهون على القول إن "العاديّة"، على الأقل في الأدب، فضيلةٌ غيرُ مرغوبة" (319).

كانت الأيامُ الأولى، للدراسات الثقافية، مليئةً بالنشوة ومبهجةً بالفعل من نواحٍ عديدة: فالفنون، التي سُجِنَت طويلا في مُتحفيّة الحروف والصور الاستعارية، تنشقتَ

هواءً نقيا جديدا من خلال مَوْضَعَتها في سياق التاريخ. والأهم من ذلك أن عَلَما في حجم وليامز يُنكر تماما ما يدعى الفكرةَ "الماركسية المبتذلة" التي تقول إن الثقافة تعكس ببساطة مصالح الطبقات والفئات المهيمنة. إنه يَعُدُّ الثقافةَ مَوْضعا يمكن أن تتم فيه مقاومةُ السلطة أو تعزيزُها. لقد انخرط الأكاديميون ضمنا في أداء دورٍ شديدِ الأهمية في الحقيقة. فبدلا من أن يعملوا حُرّاسا للفنون، أو حماةً ومفسرين أحيانا للأعمال الحضارية الكبرى العظيمة العابرة للأزمنة، أصبحوا ناشطين ثقافيا وسياسيا يعملون لحسابهم الخاص في توجيه الثقافة لتحقيق وعي سياسي. ويمكن لنا أن نفهم ببساطة لماذا اختار الأكاديميون الشباب في السبعينيات أن يكونوا جزءا من هذه الحركة على خلفية اندفاعهم وإحساسهم بأهميتهم العملية. فلماذا لا يستبدل هؤلاء الأكاديميون الشباب جاذبيةَ الفعّالية السياسية النشطة برأسمال ثقافي ذي ربح ضئيل متناقص؟ لقد مضى زمنُ اللهو والاكتفاءِ بدور المتطفل بالنسبة للنقد الذي لم يعد "العملُ" [الأدبي أو الفني] شغلَه الشاغل، وعليه الآن أن يصرف جهدَه في المكان المناسب.

انطلاقا مما سبق، من الصعب أن نقلل من حجم البرنامج السياسي الذي اضطلعت به الإنسانيات خلال السنوات الثلاثين الأخيرة. فالروحيّةُ العامة الخاصة بالدراسات الثقافية، وروحُ الثورة الطلابية عام 1968 التي ألهمتها، يصعب إيقافُها لتسلحها بأهمية تمردها وعصيانها، وحسّها الراديكالي. لكن عثور اليسار على ملاذ له في الإنسانيات، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، قد يكون، مع ذلك، عَرَضاً من أعراض تراجع الاشتراكية. لقد بلغت النظرية ذروةَ صعودها في الثمانينيات بعد أن ترنحت الكتلة الشرقية وأصبحت آيلةً للسقوط، وتعززت أيديولوجيةُ السوق الحرّة في الغرب. ففشلُ سياسات اليسار في عهد إدارتي ثاتشر وريغان حرمه من الرسو في أي ميناء يذهب إليه. هكذا وجّه كثيرٌ من مثقفي اليسار عملهم إلى أقسام الإنسانيات حيث يمكنهم توجيه طاقاتهم الراديكالية، غير المهادنة، ضد الفلسفات المؤسَّسَة للحضارة الغربية، دون أن يُحدِثوا في الحقيقة أيَّ ضرر خارج قاعات المحاضرات. يشخّصُ ريتشارد رورتي Richard Rorty الحالةَ بوضوح، وهو يشير إلى لجوء الدراسات الثقافية إلى مبادئ ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية:

"يبدو أن اليسارَ الأكاديميَّ المعاصرَ يظن أنك كلما زدت من مستوى التجريد في

كلامك أصبحت قدرتُك على تقويض النظام الراسخ المستقر أكبر. وكلما كانت أجهزتُك وأدواتُك المفهوميّة أكثرَ جدّةً وفعّالية كان نقدك أكثر جذريّة... إن هذه المحاولات العقيمة لكي يفلسفَ المرءُ موقفَه ويبررَه سياسيا هي عَرَضٌ من أعراض تراجع اليسار وتبنيه نوعا من المقاربة المشهديّة spectatorial للمشكلات التي تواجهها بلاده. إن إدارة الظهر للممارسة العملية ينتج هلوساتٍ نظريّة" (92 – 94).

إن موضوعات مثل [الدراسات] الإنجليزية، بتناقضاتها العميقة ومشكلاتها المنهجية العتيقة المثيرة للقلق، تبدو في أمسّ الحاجة إلى الإصلاح والترميم. لقد جرى التخلصُ من الجهود التي بُذلت من أجل تعزيز هذا الفرع من فروع الدراسة بشحنه بقدرٍ من الصرامة المنهجية وإيجادِ أسسٍ قوية له، وهو ما فعله عدد من النقاد مثل ريتشاردس وفراي. وقد حلّ محلّ هذه الجهود تيارٌ جديدٌ من الدراسات البينيّة متعددة الاختصاصات multi–disciplinary. كما حلّت في مساقات "الأدب الإنجليزي" كلمةُ "النص"، الصقيلةُ والباردة والعلميّة، محلّ كلمات مثل "الرواية"، أو "القصيدة"، أو "المسرحية"، الحارّة والمثقلة بحكم القيمة. أصبح مفهوم "الأدب" نفسُه محطُّ سخرية وتشكيك، حتى إنه يُعامَل بمبضع جرّاح في الكتب التمهيدية التي تُدرّس النظريةَ لطلبة الدراسات الدنيا في الجامعة. تفتتحُ تلك الكتب صفحاتها بالكشف عن الأسس الأيديولوجية لما نفهمه من كلمة "أدب"، إلى درجة أن واحداً من هذه الكتب يُصوِّر بنفور شديد "كل ما أدرجناه تحت الاسم المُلطّخ [للأدب] وما تَغَطّى برايته الممزقة" (Selden، ص: 2).

انطلاقا مما سبق، فإن ما يفعله الطلبة هو التعرف على التطور الرجعيّ لهذا الموضوع الملوَّث، الضارّ سياسيا، الذي اختاروه للدراسة الجامعية. ثمّة عددٌ من العوامل التي تضافرت لتعمل معا وتجعل "الإنجليزيةَ" (والهالةَ الوطنية شديدةَ الدلالة التي تحيط بالاسم نفسه) تمارس دورها التقليدي المحافظ المزعوم. فعندما بدأ العلمُ يعمل على تقويض الدور التقليدي الذي كان يقوم به الدين في المجتمع في أواسط العصر الفكتوري خطت الإنجليزيةُ لتحتل ذلك الصَدْعَ الأيديولوجي الحاصل، معتنقةً قيمَ الطبقات المتوسطة ومعززةً هذه القيم، خالقةً هالةً من العظمة الوطنية لتعزيز "الهيمنة" ونشرها في الوطن وفي الخارج خلال صعود الإمبريالية البريطانية. وقد بررت الدراسات الإنجليزية وضعها

بالقول إنها تتعالى على السياسة والتاريخ، وتشغل نفسها فقط بالحقائق الأبدية لـ"الحياة". يلخص تيري إيجلتون هذا التوجه على نحو ساخر:

"بما أن الأدب، كما نعرفه، يتعامل مع القيم الإنسانية الكونية، أكثر من تعامله مع توافه التاريخ وصغائره، مثل الحروبِ الأهلية، أو اضطهادِ النساء، أو تجريدِ الفلاحين الإنجليز من أملاكهم، فإن في مقدوره أن يقدم مَنْظَرا كونيًا يحل محل الحاجات الثانوية التافهة للعمال الذين يناضلون من أجل تحقيق شروط عيش كريم أو التحكم في حياتهم الخاصة، والتي قد يكونون محظوظين حين يَغفَلون عنها منصرفين لتأمل حقائق الأبدية والجمال." (النظرية الأدبية: مقدمة Literary Theory: An Introduction، ص: 25)

لقد أصبح إيجلتون، وهو تلميذُ وليامز في جامعة كَمبريدج، ممثلَ النقد الماركسي في الثمانينيات، فكتابُه **النظرية الأدبية: مقدمة** هو من أكثر الكتب التمهيدية التي طبعت حتى الآن مبيعا، ويمارسُ تأثيرا هائلا على الطريقة التي يُعَلَّم بها الأدبُ ويدرس. إنه يقوم بوصف وشرح الأصل الذي نشأ عنه فرع دراسات "الإنجليزية"، مستعرضا المقارباتِ النظريةَ المختلفة خلال القرن العشرين: الشكلانيّة، والنقد الجديد، والتأويلية hermeneutics، والتحليل النفسي، والبنيوية، وما بعد البنيوية. ويتمثل أسلوب إيجلتون هنا، كما في كتبه الأخرى عن الأيديولوجية وعلم الجمال، في تلخيص المواقف لكي يقوم في النهاية بكشفها والتعرف على "الأيديولوجية" التي تقيم في أساسها، وعلى المحفزات السياسية والحزبية التي تتحرك حتى خلف أكثر مقارباتها تظاهرا بالحيادية والنزاهة. والنتيجةُ التي يَخلصُ إليها إيجلتون في مجادلته هي أن الانقسامات الاجتماعية التي حدثت في نهايات القرن الثامن عشر، وعلى الأخص تلك التي حدثت في إنجلترا القرن التاسع عشر، عثرت على إعادة توحيد متخَيَّلة لها في فكرة الجماليِّ aesthetic الموحَّدة، والكليّة، والمتناغمة. ومن هنا اضطلَعت الفنون بالقيام بعملها السياسي (التقليدي المحافظ)، تماما في اللحظة التي جرى فيها وضعُها فوق التاريخ والسياسة. حسب ماثيو أرنولد، فإن الفن والأدب قادران على ملء الصدع الذي تركه الدين. لكن هذا يعني بالنسبة لإيجلتون أنهما سوف يعملان كأفيون أيديولوجي قادر على إبقاء التراتبية الاجتماعية كما هي: "لقد تمّت تحلية مرارة أيديولوجية الطبقة الوسطى بسكَر الأدب" (ص: 26).

ليس من الضروري التذكير بأن "الأدب" ليس معنيًا بدراسة "كينونة ثابتة ذات حدود معروفة، بالمقارنة مع علم الحشرات المعنيّ بدراسة الحشرات". ما يعنيه إيجلتون ضمنا هو أن فرع الدراسات الإنجليزية قام بدور حصان طروادة لصالح القيم المحافظة والرجعية، وهو ما ينبغي كشفُه وتعريتُه، وفكّ لغزه وغموضه، على نحو حاسم. إنه يحمل معه العديدَ من ممارسات فوكو والقناعات السائدة في الدراسات الثقافية – بخصوص مركزيّة السياسة، والأيديولوجية كليّة الوجود ubiquitous، واحتماليّة contingency حكم القيمة – إلى تاريخ النقد بوصفه مؤسسة. فبما أن "الأدب" وهمٌ خطر، فإن علينا أن ننقل اهتمامَنا لينصبَّ على "الممارسات الخطابيّة" discursive practices والآثار البلاغيّة للغة ككلّ. ومن ثمّ، فإن الاستنتاج السياسي لكتاب **النظرية الأدبية: مقدمة** هو بمثابة نعي لفرع الدراسات الأدبية يُعفي فيه المرءُ نفسَه من عاقبة هذا الفرع. إنه نداءٌ أخير للانتقال إلى الدراسات الثقافية، والتخلص من الوهم بحيث نستطيع تطويق بعض مظاهر الإبداع الإنساني التي تدّعي لنفسها الامتيازَ وتطالب باهتمام خاص.

أصر إيجلتون، بصورة مقنعة، على انخراط الثقافة المؤكد في السياسة. عدوّه الأساسيُّ القديم كان "المجموعةَ المتأنقة غير المحترفة" التي تتكون من أساتذة الجامعات ورجال الأدب. لكنه في كتبه الأخيرة، **أوهام ما بعد الحداثة** The Illusions of Postmodernism (1996) **وما بعد النظرية** After Theory (2003)، ينتقد غيابَ الاهتمام لدى قطاع واسع من نظرية ما بعد الحداثة بالقضايا السياسية. مثله مثل مارتن لوثر الذي برّحه العذابُ، يبدي إيجلتون ندمَه على بعض مظاهر الحركة التي كان واحدا من رسلها. وهو ما زال يحترم التبصّرات التي قدمها كلّ من دريدا، وبارت، وكريستيفا، وآخرين، لكنه يشعر بالفجيعة للإفراط والإسراف اللذين نعثر عليهما في نسبويّة relativism ما بعد الحداثة التي يتبناها تلامذتهم:

"تَعدُنا النظرية الثقافية الحاليّة بالقبض على بعض المشكلات الأساسية، لكنها تفشل على العموم في تحقيق ذلك. لقد شعرتْ بالخجل من طرح المسائل المتعلقة بالأخلاق والميتافيزيقا، وأحرجها الحديث عن الحب وعلم الأحياء والدين والثورة، كما أنها سكتت عن قضايا الشرّ، ولم تتحدث عن الموت والمعاناة، وكانت متصلبةً بشأن مسائل الجوهر والمسلّمات والمبادئ الأساسية، وسطحيّةً في حديثها عن قضايا الحقيقة والموضوعيّة

والنزاهة والحياد. ويعود هذا الفشل، على أيّ حال، إلى ضخامة مشروع العمل الذي نذرت نفسها له." (ما بعد النظرية، ص: 101 - 102)

لكن المشكلة هي أن تبني وجهات نظر التيارات الراديكالية في الفلسفة التي تختزل "الحقيقة" إلى مجرد ألعاب لغوية، وتقوم بتحويل كل مظهر من مظاهر الخبرة الإنسانية إلى أبنية علاماتية اعتباطية متغيرة، ونوع من اللعب اللغوي، قد يؤدي على الدوام إلى انهيار مبادئنا السياسية وتعريضها للعمليات الإجرائية نفسها التي تشكك في كل شيء. سوف تزيحُ صيغُ الفكر، المعادي للمؤسسية anti-foundationalist، الحجابَ عن القيمة الجمالية، كاشفةً عن كونها مصنوعةً ومُشَكّلة، وأنها تحمل في أحشائها عارَ الأيديولوجية. لكن هل تنجو القيم الأخلاقية والسياسية أيضا من فعل الكشف والتعرية والنقد؟ كيف لنا أن نضع أسسا ثابتة لمفاهيم مثل المسؤولية، أو حقوق الإنسان، أو أي "واجب" أخلاقي ضمن هذه العاصفة الهوجاء؟ وإذا استخدمنا المُذيبَ ما بعد الحداثي لإزالة بقع الأيديولوجية الجمالية، فكيف يمكننا أن نتأكد من أن ذلك لن يؤدي إلى تدمير المفاهيم الأخلاقية المقيمة في أساسها؟

يدافع إيجلتون، برثائه للنظرية الثقافية التي تقوم برمي الوليد الأخلاقي ethical مع ماء حمّامه الجماليّ aesthetical، عن الحقيقة والأخلاق معارضا بعضَ أنصار ما بعد الحداثة الذين يرون أن الحقائق كلّها هي ببساطة مجردُ تصوّرات ثقافية. إن الحقيقة "إذا فقدت قوتها الدافعة فإن في إمكان أصحاب المواقف الراديكالية في السياسة التوقف عن القول إن اضطهاد النساء حقيقةٌ لا لبسَ فيها." يفعل إيجلتون ذلك باسم الفعل السياسي - وهو المبررُ نفسه الذي استخدمه في عمل سابقٍ له حين أحلّ "الخطابَ" محلّ فكرة الأدب. وإنه لأمرٌ خطر، للأسف، أن يقوم المرء باستبعاد بعض القيم التي لا تعجبه متمسكا في الوقت نفسه بالقيم التي يحبها. فإذا كان الجمال نسبيا، فلماذا تكون الفضيلة أو الأخلاق مختلفةً عنه؟ سوف يتفق كثيرٌ من الناس معك إذا قلت إن اضطهاد النساء خطأ، لكن يلزمنا للبرهنة على كون شيء ما "خطأً" اللجوءُ إلى نظام مختلف خاص بالمعرفة أو الحقيقة علينا التحققُ من صحته: وهو حكمُ القيمة. فإذا كنّا لا نستطيع الإجابة عن سؤال "ما الأدب؟" بالطريقة نفسها التي يخبرنا فيها عالم الحشرات عن ماهية الحشرة، فإننا لن نستطيع كذلك الإجابة عن سؤال "ما الصحّ وما الخطأ؟"

IV

ثمّة كلامٌ كثير في حقول الإنسانيات عن "نهاية" النظرية، بعضُه مصحوبٌ بتنهيدة ارتياح، وبعضُه الآخر بصرخة سعادة، ولكنه يقال في العادة بشيء من التفكّر أو الإحساس بالمسؤولية "وماذا بعد؟". ومع ذلك، ورغم أن نَعْيَ النظرية قد كُتب حتى الآن مرات عديدة، خصوصا بأقلام أولئك الذين أرادوا أن يتحقق الموت الذي تحدثوا عنه، فليس من السابق لأوانه القولُ إن حروب النظرية لم تعد تمتلك القوة الدافعة التي امتلكتها من قبل. لا يعني هذا أن الفصائل المتنازعة قد اتفقت وعقدت معاهدات صلح، أو أننا عدنا إلى جنّة ما قبل هبوط آدم إلى الأرض فأعيد تنصيبُ المؤلف ملكا يحفظ تلامذةُ المدارس السعداءُ كلماته عن ظهر قلب. بل إنه يعني، بالأحرى، أن العديد من عناصر الوعي والجدل حول النظرية قد تمّ استيعابها على نحوٍ واسع في الممارسة الأكاديمية. لم تعد النظرية شابّةً متمردة. لقد انحسرت النزاعات، وبدأ حتى أكثرُ المتحمسين لتوجهات النظرية، من الجيل السابق، يبدون ميلا لإعادة النظر في مواقفهم التي طال تمسكهم بها، ولفحصِ الشعارات التي رفعتها تلك التوجهاتُ النظرية سابقا.

تتضمن إعادةُ النظر السابقة، على الأقل، الترحيبَ مُجددا بمفهوم الجماليّ. ثمة إشاراتٌ عديدة – حتى في صفوف أكثر المتحمسين لاستئصال فروع الدراسة العتيقة – تفيد بأن الجماليّ، والأدبيّ، وسؤالَ القيمة الفنية تجتذب اهتماما متزايدا هذه الأيام. فعلى سبيل المثال فإن جوناثان كَلَر يدعو، في خاتمة كتابه ما الذي تبقّى من النظرية What is Left of Theory? (2000)، إلى استعادة "الأدبي" إلى رحاب النظرية مرة أخرى، زاعما أن مسائل أخرى – مثل العِرْق، والجنسانيّة sexuality، والجِنْدَر – قد حرفت الانتباه عن هذا الموضوع الأساسي والمركزي. أما فالنتاين كَننْغهام Valentine Cunningham فيدعو في كتابه القراءة في أعقاب النظرية Reading After Theory (2002) إلى العودة إلى أساليب القراءة وتقنياتها الدقيقة المتفحصة close–reading. وهو يدّعي أن العلاقة المثاليّة بين القارئ والنص تتسم "بالذوق واللباقة"، كما تمثل موقفَ احترامٍ وتقديرٍ من العمل

الأدبي الذي يبدي "الاحترامَ العقلاني والأخلاقي المناسب لأولوية النص على التنظير حوله، والإدراكَ المنطقيَّ الذي يشير أنه بالرغم من أن القراءة تأتي في أعقاب النظرية فإن النظريةَ هي دائما الشريك الأقل أهميةً في لعبة التأويل" (ص: 169). كما ينظر توماس دوتشيرتي Thomas Docherty، الذي رابط طويلا على جبهة النظرية في المملكة المتحدة، إلى الطريقة الجذريّة في استيعاب فكرة القيمة الجمالية، بعد تحسينها وتطويرها، حيث سيؤدي ذلك إلى وقوف الفكرة الجماليّة، بطبيعتها البهيّة غير النفعيّة، في وجه توجهات الثقافة المعاصرة، النفعيّة والاستعمالية، وتفانيها في الاهتمام بالوقائع، وكذلك اهتمامها بتلبية الضغوط الإدارية المستمرة لجعل التعليم اقتصاديا ومهنيًا. يقترح دوتشيرتي على نحو مستفز أن "ما يسمى بدراسات الأعمال لا مكانَ له في الجامعة" (ص: 35).

كما تقترح العبارة السابقة فإن الانفتاح على علم الجمال لا يعني التنازلَ عن الانشغالات السياسية التي وسمت الأعوامَ الثلاثين الماضية، بل إنه بالأحرى تطويرٌ لها. إن الاهتمامَ حديثَ العهد بعلم الجمال يتفق بصورة حميميّة مع البحث عن الإمكانات السياسية على مستوى الشكل. إن الدفاعَ عن البراعة واللباقة في التأويل، وإحياءَ الاهتمام باللحظة المتعيّنة بدلا من القواعد العامة، والسماحَ بالقول إن النصوص قد تنطوي على سويّةٍ أدبية تفوق الوصفَ كما أنها لا تُسْتَنْفَد – تمتلك ضمنا بعدا سياسيا تقدميّا. وهي تمثل في الحقيقة سعيا إلى محاصرة هيمنة الناقد على النص، وتحريرِ النص والسماحِ له بالتعبير عن خصوصيته. بهذا المعنى، فإن مقاربة النص بهذا النوعِ من الحذر النقديّ، دون قسرٍ وإكراه، تشكّل طريقة تقدمية في القراءة.

يجادل محررو كتاب النزعات الجماليّة الجديدة The New Aestheticism (2003)، والمساهمون فيه، أنه لا يمكن فصل دراستهم لحقل الجماليّات عن الاهتمامات الاجتماعية والسياسية. وهم يقولون أيضا إن ما كانت النظرية تنزعُ إلى السخرية منه وترفضُه، هو الصيغةُ العتيقة من صيغ النظر إلى علم الجمال. لذلك فإنهم يتبنون نظرةً جدلية إلى العمل الفني تؤكد، في الوقت الذي تعترف فيه بانغماس ذلك العمل في موقعه الثقافي، على "فرادة العمل و"فنيّته" التي لا تحددها الأسئلةُ السياسيةُ أو التاريخيةُ أو الأيديولوجية. تتحدى النزعةُ الجماليّة الجديدة ما تسميه إجماعَ معظم النظرية الثقافية على معاداة الجماليّات، لكنها لا تَعدُّ هذا التحدي دلالةً على نوعٍ من المزاج الرجعيّ بل عملا طليعيا:

"إن من بين علامات القصور الأساسية التي تَسِمُ النقدَ الأيديولوجيَّ للنقد ذي النزعة المتياسرة leftish في ثمانينيات القرن الماضي وتسعينياته هو أنه إذ يتعامل مع العنصر الجماليّ كحقل ثابت ذي طبيعة جوهرية essentialist أو "حُمولة ثقافية" ميتة، يفشل أن يأخذ في الحسبان الخصوصيات الثابتة التي تتمتع بها الدلالة المعرفية للأدب" (ص: 5)

إذا كانت البنيويةُ وورثتُها قد سعوا إلى إيجاد نظام عام، فثمة توجهٌ جديدٌ للغاية لإعادة الاعتبار للخاصّ والمُتعيِّن – والنظرِ بعيونٍ جديدة إلى العمل الفني المفرد بذاته لا إلى كونه جزءا من بنية خطابيّة discursive.

بهذا المعنى فإن انفتاح النظرية على أسئلة الجماليّات يشير إلى نشوء علاقة جديدة متناغمة بين نظريات النقد وأسئلة القيمة. ولو قُيِّض لهذا التيار أن يتطور فإنه سيثمر خلال السنوات المقبلة نقدا عمليّا مُرَكّزا لا يسعى فيه المتخصصون إلى التنظير فقط حول الخصوصيّة بل إلى تقويم البعد الجمالي للأعمال الأدبية المفردة التي تتمتع بالخصوصيّة أيضا. هناك إذن فرصةٌ لتحقيق التناغم من جديد بين النقدين الأكاديميّ وغير الأكاديمي، وهي علاقةٌ تفاعليةٌ قد تؤدي، كما حاولت أن أبيّن في هذا الكتاب، إلى إغناء عمل الفريقين.

هناك بالفعل أسبابٌ مقنعة للتفاؤل الحذر. فرغم عدم وجود شُغلٍ نظريٍّ على الموضوع حتى الآن فثمّة إشاراتٌ إلى نشوء تحالفات جديدة بين المؤسسة الأكاديمية والصحافة. ومع أن النقد أصابته حالةٌ من التشتت والتوسع الهائل خلال السنوات الأخيرة، فقد نشأت في الوقت نفسه بعضُ الجماعات التي تمارس نقدا تقويميا جادّا خارج الجامعات. هناك، على سبيل المثال، اهتمامٌ متجدد بالرواية كشكل "أدبي" ووسطٍ للتعبير الأخلاقي، وموجةٌ من الاهتمام بهنري جيمس، مثلا، ونقدٌ جديّ متواصلٌ للرواية من قبل مؤلفين شبان مثل زادي سميث Zadie Smith (مواليد 1975)، وجيمس وود James Wood (مواليد 1965)، وهو ناقدٌ معروف ومتميزٌ من نقاد الرواية ممن يمارسون حكمَ القيمة، بدأ عملَه في الصحافة ثم انتقل إلى الجامعة بدلا من أن يعمل في المؤسسة الأكاديمية منصرفا بعدها للعمل في الصحافة كما هي العادة. لقد كان كاتبَ مراجعات أدبية بارزا في صحيفة الغارديان، ومحررا رئيسيا في مجلة نيو ريبَبْلِك New Republic، وهو

الآن "أستاذ النقد الأدبي التطبيقي في جامعة هارفارد"، بعد أن شغل مناصب عديدة في مؤسسات التعليم العالي في الولايات المتحدة.

إذا قيّض للنزعات الجمالية الجديدة أن تصبح مؤثرةً وتفي بوعودها، فهي لن تكتفي بتثمين الخصوصيّة والهويّة المتعيّنة من خلال كلام شديد العمومية يكشف عن المفارقة الضدّية [بين الطموح والنتيجة]. سوف تعمل هذه النزعات الجمالية على إنجاز نقد للأعمال الفنية المفردة التي تمتلك خصوصياتها. ولن تكون "ممارسةُ النقد الأدبي" مجردَ عنوان لمساق دراسيّ بل فعاليّةً مشتركة في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعة. من بين السبل الأخرى التي يمكن لدراسة الأدب الإنجليزي أن تنتفعَ منها، وتستعيدَ صلتها بجذورها في النقد التقويمي، اقترابُها أكثر من برامج الكتابة الإبداعية. لقد برهنت الكتابةُ الإبداعية على أنها تخصصٌ جامعي لا يمكن الاستغناء عنه خلال العقود الأخيرة، ولربما يعود ذلك إلى كونها تشبع رغبةَ محبي الأدب لكونها تستخدم مقاربة تقويمية يصعب أن يعثروا عليها في أقسام الأدب الإنجليزي الأخرى. لهذا السبب فإن الكتابة الإبداعية، ولكونها بالضرورة لا تشعر بالخجل من استخدام حكم القيمة في قراءة الأدب، تُعَدُّ حلبةً شديدةَ الأهمية لإصدار أحكام جماليّة في الوَسَط الجامعي. تُطلق مثلُ هذه الأحكام في العادة على حالات خاصة محددة، أو أنها تُستخدم كوسيلة لتحقيق غاية معينة. فنادرا ما تنظرُ برامجُ الكتابة الإبداعية إلى النقد كـ"إبداع وخلق" (رغم أنها تنظرُ إلى أنواع غير تخييلية، مثل السيرة والسيرة الذاتية، كأعمال إبداعية). مع هذا تظلّ برامجُ الكتابة الإبداعية فضاءات خاصةً بمعاهد، من درجة ثالثة أدنى من مثيلاتها في الجامعة، يُدرسُ فيها الأدبُ كغايةٍ في حد ذاته، لا كمجرد نافذة مفتوحة على السياق الاجتماعي أو السياسي. ومن هنا، فإذا كان في الإمكان اقترابُ الدراسات الإنجليزية من روح برامج الكتابة الإبداعية فسوف تعمل بالتأكيد على الكشف عن وجود تجاذبات بين الكتابتين الإبداعية والنقدية، وتساعد في إيجاد صلات حميميّة بين النقاد والفنانين. وكما تقترح حركات مثل جماعة بلومزبري Bloomsbury Group، فإن وجود علاقة تفاهم بين الفنان والناقد تؤدي إلى تنشيط عملية الإبداع والتجديد الفنيين.

أخيرا فإن النقد التقويميّ سوف يُقَرّ في الدراسة الجامعية لأن فرع الدراسات الأدبية الإنجليزية بحاجة ماسّة إلى إفساح بعض المجال لعملية التلقّي التي تتسم بالانطباعية

والذاتية. ولا شكَّ أن هذا التوجه سيشكل، أكثر من أيٍّ من التيارات النظريّة ذات الطابع النقضيّ المنتهِك التي انتشرت خلال السنوات الثلاثين الماضية، تحديا حقيقيا للرؤية التقليدية المتعصبة السائدة في هذا الفرع من فروع الدراسة. فمنذ الوقت الذي سعى فيه فرع "دراسة الأدب الإنجليزي" لتصليب عود التذوق الأدبي، الذي كان يقوم به كويلر- كوتش وسينتسبري Saintsbury، من خلال حقنه بجرعة من الصرامة في التطبيق العمليّ، نُظر إلى النقد الانطباعي، أو النقد الذي يعتمد على ذائقة المتلقي، بوصفه خطرا على موضوع [دراسة الأدب الإنجليزي]. لكن إذا كان في الإمكان تعليمُ الكتابة الإبداعية والفنون الجميلة في الجامعات فلماذا لا يكون ممكنا تعليمُ النقد الإبداعي؟ إن النقاد، مثلهم مثل الكتّاب المبدعين، يمتلكون أصواتهم الخاصة المتميزة، وأشخاصٌ عظماءُ في تاريخ النقد، مثل هازلت، أو وولف، أو إمبسون، يمتلكون أسلوبا يُعَدُّ البصمةَ التي يمكن التعرفُ عليهم من خلالها. بالطبع فإن التمكن من فن النقد يستغرق زمنا طويلا، لكن ينبغي رغم ذلك تشجيعُ الطلبة على الشروع في العمليّة النقدية والعثورُ على صوتهم النقدي الفرديّ الخاص، بدلا من التمكن من النظرية السائدة والإجراءات العملية الخاصة بها. هذا لا يعني، بأيِّ معنى من المعاني، التخلي عن القواعد والمعايير [الناظمة للعملية النقدية] وتحويل تعليم الأدب ببساطة إلى توثيق لآراء الطلبة المتحمسة والمنحازة. بل إنه يعني أن البلاغةَ في الكتابة، والدقةَ في التعبير، وامتلاكَ ناصيةِ اللغة، ينبغي أن تكون جزءا من تعليمِ الأدب الإنجليزي. ينبغي كذلك التشديدُ على الفكرة التي تقول إن تعليم الأدب ضروريٌّ من أجل تطوير مهارات الفهم والتمييز. لا تعني الصرامةُ الأكاديمية بالضرورة استخدامَ مقاربة علمية أو تجريبية، فقد تكون الدراسةُ الأدبية قادرةً على اتباع الأساليب الإجرائية الموضوعية والنظاميّة التي يستخدمها التاريخ، لكن النقد الأدبي أقربُ في روحه إلى الفنون الإبداعية. ومع ذلك، فإن على النقاد أن يعثروا على الدليل ليدعموا حجتهم. لكن ينبغي في الوقت نفسه أن يكون هناك عنصرٌ ذاتي في النقد التقويميّ. إننا نتسامح في مساقات الكتابة الإبداعية وتعليم الفنون الجميلة مع الآراء الذاتية الفردية، ونحن في حاجة أيضا إلى إيجاد مساحة من التسامح لتعليم الكتابة النقدية في الجامعة.

لقد حان الوقت لنعترف أن النقد صناعةٌ إبداعية وشكلٌ أدبي، وهو الصيغة الوحيدة من صيغ الكتابة الأدبية التي يمكن أن نقول بكل ثقة إن معظم الناس حاولوا ممارستها في

يوم من الأيام، لأننا جميعا كتبنا مقالات نقدية أثناء تعليمنا المدرسيَ. لكنه رغم ذلك قد يكون أكثر الأشكال الأدبية تعرضا للنبذ وتبخيس القَدْر. إن الافتراض الذي يقول إنه نوعٌ ثانويٌّ وتابعٌ لغيره يقلل من قيمته ويضعف تداوله. إنه لا يُعامَل "كشكل إبداعي"، لكن من يستطيع أن يبادلَ واحدةً من مقالات هازلت بمئات من القصائد أو المسرحيات الرديئة؟ لقد تمَّ في السنوات الأخيرة الإعلاءُ من شأن الأنواع الثانوية غير المُقَدَّرة فيما مضى، مثل اليوميات والرسائل. لكن ما زال يُنظرُ إلى عمل الناقد حتى هذه اللحظة بالطريقة نفسها التي يُنظرُ فيها إلى عمل الخَصِيّ في القصر المليء بالحريم والجواري، أو في أحسن الأحوال على أنه عملٌ عادي لا يحتاج إلى تخصص ويمكن لأي شخص أن يقوم به دون بذل الكثير من الجهد.

لربما لا يكون الناقدُ قد مات، بل جرت ببساطة تنحيتُه جانبا، أو أنه يأخذ سنَةً من النوم، وتتمثل الخطوةُ الأولى الضرورية لإيقاظه، أو إيقاَظِها، في استعادة فكرة الَجدارة الفنية وزرعها في قلب النقد الأكاديمي. إن "الحُكْم" هو المعنى الأول من معاني الكلمة اليونانية كريتوس Kritos، وإذا كان النقد راغبا أن يكون مُقَدّرا ذا قيمة، ومهتما كذلك بالوصول إلى جمهرة القراء، فعليه أن يكون تقويميا.

المصادر المستخدمة

Amis, Martin, *The War Against Cliché: Essays and Reviews* 1971-2000 (London: Jonathan Cape, 2001).

Aristotle, *The Poetics*, trans. Malcolm Heath (London: Penguin,1996).

Arnold, Matthew, *Culture and Anarchy*, J. Dover Wilson, ed.

(Cambridge: Cambridge University Press, 1932).

-, *Essays in Criticism*, Sister Thomas Marion Hoctor, ed.

(Chicago and London: University of Chicago Press, 1968).

Barthes, Roland, 'The Death of the Author', in *Image Music Text,* Stephen Heath, ed. (London: Fontana, 1977), 142-8.

Beckett, Samuel, *Waiting for Godot* (London· Faber, 1965).

Brooks, Cleanth, *The Well- Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* (New York, Harcourt Brace, 1947).

Carey, John, *What Good Are the Arts?* (London: Faber, 2005).

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1975).

-, 'The Literary in Theory', in Judith Butler, John Guillory and

Kendall Thomas, eds, *What's Left of Theory?* (New York: Routledge, 2000).

Cunningham, Valentine, *Reading After Theory* (Oxford: Blackwell, 2001).

Docherty, Thomas, 'Aesthetic Education and the Demise of Experience', in John J. Joughlin and Simon Malpas, *The New*

Aestheticism (Manchester: Manchester University Press, 2003), 23-35.

Dryden, John, *Essays*, W. P. Ker, ed., 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1900).

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford Blackwell, 1983).

-, *After Theory* (London: Allen Lane, 2003).

Eliot, T. S., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (London: Faber, 1997).

Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon, ed. (Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1980).

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (Princeton, NJ, 1957).

Gross, John, *The Rise and Fall of the Man of Letters: English Literary Life since 1800* (London: Wiedenfeld and Nicolson, 1969).

Habermas, Jurgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into the Category of Bourgeois Society*, trans.

Thomas Burger (Cambridge: Polity Press, 1989).

Hare, David in conversation with Al Senter, *The Stage 125* (2005)

(http://www. thestage.co. uk/ stage 125/profile.php/hare/).

Hazlitt, William, *Complete Works*, P. P. Howe, ed, 21 vols (London: J. M. Dent and Sons, 1930 -4).

Hill, Susan, 'Just Who Do they Think They Are?' (13 November 2006), http://blog. susan-hill.com/blog/_archives/2006/11/13.

Joughin, John J. and Simon Malpas, eds, *The New Aestheticism* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2003).

Kael, Pauline, *I Lost it at the Movies: Film Writings 1954- 1965* (New York and London: Marion Boyars, 1994).

Kames, Lord (Henry Home), *Elements of Criticism*, 2 vols (Indianapolis, IN: Liberty Fund, 2005).

Kampf, Louis, 'Notes Towards a Radical Culture', in Priscilla Long, ed., *New Left: A Collection of Essays* (Boston: Porter Sargent, 1969), 420-34.

Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith (London: Oxford, 1952).

Keats, John, *Letters*, Hyder Edward Rollins, ed., 2 vols (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958).

Leavis, F R., *English Literature in Our Time and the University* (London: Chatto and Windus, 1969).

-, *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope* (London: Chatto and Windus, 1972).

Pater, Walter, The Renaissance: *Studies in Art and Poetry*, Donald. L. Hill, ed. (Berkeley, CA: California University Press, 1980).

Perloff, Marjorie, 'What We Don't Talk About When We Talk About Poetry: Some Aporias of Literary Journalism', in Treglown and Bennett, eds, *Grub Street and the Ivory Tower*, 224-49.

Pope, Alexander, 'An Essay on Criticism', in *Poetical Works*, Herbert Davies, ed. (London: Oxford University Press, 1966), 62-85.

Ransom, John Crowe, *New Criticism* (Norfolk, CT: New Directions, 1941).

Richards, I. A., *Practical Criticism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1929).

-, *Principles of Literary Criticism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1924).

Rorty, Richard, *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America* (Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 1998).

Selden, Raman, ct al., *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (London: Prentice Hall, 1989).

Sidney, Philip, *The Defence of Poetry*, Jan Van Dorsten, ed (London: Oxford University Press, 1966).

Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays* (London: Eyre Spottiswoode, 1967).

Treglown, Jeremy and Bridget Bennett, eds, *Grub Street and the Ivory Tower: Literary Journalism and Literary Scholarship from Fielding to the Internet* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination* (New York: Viking Press, 1950).

Wilde, Oscar, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, Richard Ellmann, ed. (London: W. H. Allen, 1970).

Williams, Raymond, *Culture and Society: 1780-1950* (Harmondsworth: Penguin, 1963).

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Morag Shiach, ed. (Oxford: Oxford University Press, 1992).

مصادر إضافية مقترحة للقراءة

Armstrong, Isabel, *The Radical Aesthetic* (Oxford: Blackwell 2000).

Baldick, Chris, *The Social Mission of English Criticism, 1848-1932* (Oxford: Oxford University Press, 1983).

Barry, Peter, *Beginning Theory: An Introductiorl to Literary and Cultural Theory* (Manchester: Manchester University Press, 1995).

Bauerlein, Mark, *Literary Criticism: An Autopsy* (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1997).

Bennett, Andrew, and Nick Royle, *Introduction to Literature, Criticism, and Theory*, 3rd edn (Harlow: Pearson Education 2004).

Bergonzi, Bemard, *Exploding English: Criticism, Theory, Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

Bemstein, J. M., *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida* (Oxford: Polity Press, 1991).

Bowie, Andrew, *From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory* (London: Routlcdge, 1997).

Brantlinger, Patrick, *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America* (London: Routledge, 1990).

The Cambridge History of Literary Criticism, 11 vols (Cambridge: Cambridge University Press, 1990)

Cassedy, Stcven, *Flight from Eden: The Origins of Modern Criticism and Theory* (Berkeley, CA: University of California Press, 1990).

Collini, Stefan, *Absent Minds: Intellectuals in Britain* (Oxford: Oxford University Press, 2006)

Connor, Steven, *Theory and Cultural Value* (Oxford: Blackwell, 1992).

Court, Franklin E., *Institutionalizing English Literature: The Culture and Politics of Literary Study, 1750- 1900* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1992).

Culler, Jonathan, *Literary Theory: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

Donoghue, Denis, *Ferocious Alphabets* (New York: Columbia University Press, 1984).

-, *The Pure Good of Theory* (Oxford: Blackwell, 1992).

Dworkin, Dennis, *Cultural Marxism in Post-War Britain: History, the New Left, and the Origins of Cultural Studies* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 1997).

Eagleton, Terry, *The Function of Criticism: From the 'Spectator' to Post-Structuralism* (London: Verso, 1984).

-, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell, 1990).

The Edinburgh Encyclopedia of Modern Criticism and Theory, gen. ed. Julian Wolfreys (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002).

Eliot, T. S., *Selected Essays* (London: Faber, 1951).

-, *To Criticize the Critic and Other Writings* (London: Faber, 1965).

Fish, Stanley, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

Furedi, Frank, *Where Have All the Intellectuals Gone: Confronting 21st Century Philistinism* (London and New York: Continuum, 2004).

Goodheart, Eugene, *The Failure of Criticism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978).

Gould, Thomas, *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991).

Graff, Gerald, *Professing Literature: An Institutional History* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987).

Guillory, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993).

Hemstein Smith, Barbara, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

Leitch, Vincent B., *American Literary Criticism from the 1930s to the 1980s* (New York: Columbia University Press, 1988).

Lentricchia, Frank, *After the New Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

-, *Criticism and Social Change* (Chicago: University of Chicago Press, 1983).

McQuillan, Martin, et al. (eds), *Post-Theory: New Directions in Criticism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).

Mulhem, Francis, The Moment of 'Scrutiny' (London: New Left Books, 1979).

Parrinder, Patrick, Authors and Authority: English and American Criticism, 1750-1990 (London: Macmillan, 1991).

Said, Edward, The World, the Text and the Critic (Cambridge, MA: University of Harvard Press, 1983).

Scruton, Roger, *Modern Culture*, new edn (London and New York: Continuum, 2005).

Wellek, Rene, *A History of Modern Criticism*, 1750-1950, 8 vols (New Haven, CT: Yale University Press, 1955-92).

Williams, Raymond, *The Country and the City* (London: and Windus, 1973).

-, *Keywords* (London: Fontana, 1976).

Woolf, Virginia, *The Essays of Virginia Woolf*, 4 vols, Andrew MacnNeillie, ed. (London: The Hogarth Press, 1986-94)

مسرد الأعلام

أنطونيو غرامشي Antonio Gramsci (1891 – 1937): كاتب ومناضل ومُنظّر سياسي وعالم اجتماع إيطالي. أحد مؤسسي الحزب الشيوعي الإيطالي وقائده قبل أن يسجنه الزعيم الفاشي بنيتو موسوليني. يُعدّ واحدا من بين أهم المفكرين الماركسيين في القرن العشرين. اهتم في كتاباته بتحليل مفهوم "الهيمنة" hegemony والآثار السياسية والثقافية الناتجة عنه، كما اهتم أيضا بدور ما سماه "المثقف العضويّ" في التحولات السياسية والاجتماعية من خلال تمييزه بين "المثقفين التقليديين" و"المثقفين العضويين". ضَمّن معظم أفكاره السياسية في الكتاب الذي صدر في ثلاثة أجزاء بعنوان "دفاتر السجن".

آرثر كويلَر كوتش Sir Arthur Quiller–Couch (1863 – 1944): كاتب وناقد بريطاني كان ينشر كتاباته موقعة بحرف Q، وقد وجّه الذائقة الأدبية في بريطانيا وأمريكا في بدايات القرن العشرين. من أشهر أعماله كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزي Oxford Book Of English Verse 1250 – 1900 (1900).

آي. إي. ريتشاردس I. A Richards. (1893 – 1979): ناقد أدبي إنجليزي. من أهم كتبه: معنى المعنى The Meaning of Meaning (1923)، ومبادئ النقد الأدبي Principles of Literary Criticism (1924)، والنقد العمليّ Practical Criticism (1929)، وفلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric (1936). وقد أثّرت هذه الكتب الأربعة عميقا في النقد الأدبي الأنجلوساكسوني في النصف الأول من القرن العشرين، كما أنها شكلت أرضية صلبة لعمل النقد الجديد في أمريكا.

بول دي مان Paul De Man (1919– 1983): ولد الناقد الأمريكي بول دي مان في بلجيكا ودرس في أوروبا. وقد درّس في جامعات الولايات المتحدة معظم سنيّ عمله في الجامعة، وعندما توفي عام 1983 كان أستاذا في جامعة ييل. كان دي مان الشخصية التي تتحلّق حولها المجموعة التي جعلت من جامعة ييل مركزا أساسيا لتيار التفكيك في أمريكا. تأثّر بعمل الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا. من أهم كتبه: العمى والبصيرة Insight and Blindness (1971) ومجازات القراءة Allegories of Reading (1979).

بولين كيل Kael Pauline (1919– 2001): ناقدة سينمائية أمريكية، عملت في مجلة نيويوركر بين عامي 1968– 1991. كانت من أبرز نقاد السينما في زمانها، وأحدثت تأثيرا كبيرا في توجيه الأنظار إلى صناعة السينما، وتعميق طريقة تناولها في الصحافة السائرة.

بيير بورديو Pierre Bourdieu (1930– 2002): عالم اجتماع فرنسي ولد في جنوب فرنسا ودرس الفلسفة في مدرسة المعلمين العليا في باريس، وكان من بين معلميه الفيلسوف الفرنسي لوي ألتوسير. يحتل مكانة مميزة في حقل الدراسات الإنسانية لا في فرنسا وحدها بل في العالم كله نظرا لما أحدثه تحليله للظواهر السياسية والاجتماعية والثقافية من تغير في حقل الدراسات الثقافية وفي مفهوم علم الاجتماع نفسه. طوّر في عمله عددا من الاستعارات القوية ليصوغ استنادا إليها تحليله لعلاقة القوة والهيمنة في الفضاء الاجتماعي من خلال التراتبية الثقافية التي عدّها أساسا لعمليات التمييز الطبقي والاجتماعي في المجتمعات الرأسمالية.

يشدّد بورديو على أن التمييز الثقافي يُستخدم لتعزيز التمييز الطبقي، قائلا إن "الذائقة"، التي عوملت في علم الجمال بوصفها تعبيرا جماليا خالصا، ليست سوى صيغة أيديولوجية تعمل كعلامة مميزة لـ"الطبقة". إن "عملية الاستهلاك الثقافي مهيأة، على صعيد الوعي أو على نحو متعمد ومقصود، لتحقيق غاية هي جعل الفروق الاجتماعية بين الناس أمرا مشروعا ومقبولا". ولذلك فإن العمل الثقافي ينتج مرتين: الأولى في لحظة إنتاجه، والثانية في لحظات استهلاكه.

من أهم أعماله: التميز: نقد اجتماعي لأحكام الذوق Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste (1979).

تيري إيجلتون Terry Eagleton (1943 –): ناقد بريطاني من أصل إيرلندي، ولد في سالفورد (لانكشاير). يعدّ واحدا من أكثر النقاد في العالم الناطق بالإنجليزية إثارةً للجدل، كما أن تطوره النقدي والقفزات الواسعة التي ميزت كتاباته هي من بين المظاهر المثيرة في عمله. درس في جامعة كَمبريدج وحصل على البكالوريوس في الأدب عام 1964، كما حصل على الدكتوراه عام 1969. عمل في جامعات كمبريدج وأوكسفورد إضافة إلى عدد آخر من الجامعات البريطانية والأمريكية.

من أهم كتبه: منفيون ولاجئون: دراسات في الأدب الحديث (1970)، أساطير القوة: دراسة ماركسية في أدب الأخوات برونتي (1975)، النقد والأيديولوجية: دراسة في النظرية الأدبية الماركسية (1976)، الماركسية والنقد الأدبي (1976)، فالتر بنيامين: أو نحو نقد ثوري (1981)، النظرية الأدبية: مقدمة (1983)، أيديولوجية الجماليّ (1990)، الأيديولوجية (1991)، أوهام ما بعد الحداثة (1996)، ما بعد النظرية (2003).

بدأ إيجلتون مشواره النقدي بمحاولة التوفيق بين الكنيسة والماركسية وذلك في ثلاثة من كتبه التي ألفها في سن مبكرة حين لم يكن قد بلغ منتصف العشرينيات من عمره. لكنه سرعان ما هجر لغته النقدية الأولى ليركز على دراسة الأدب من منظور ماركسي حاول فيه أن يطور نظرية للأيديولوجية وكيفية اندراج الأيديولوجية في العمل الأدبي. ومن هنا يجيء التركيز، كما يلاحظ من عناوين كتبه، على كلمة "أيديولوجية" والانطلاق منها في كتبه الأساسية لقراءة الأدب والنقد المعاصرين. لكنه ينفتح في الوقت نفسه على التيارات الموازية للنقد الماركسي مستفيدا من التفكيكية وما بعد ـ البنيوية والنسويّة. كما أنه يمزج بين النقد الأكاديمي المتخصص والنقد التنويري الذي يهدف إلى الوصول إلى قطاع أوسع من الجمهور عبر تطعيم كتابته بالقضايا اليومية التي تشغل القارئ غير المتخصص.

جان فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard (1924– 1998): فيلسوف فرنسي يعدّ من أهم المنظرين لمفاهيم ما بعد الحداثة. كان مناهضا لما يدعوه "السرديّات الكبرى" grand narratives التي تنطوي على ادعاءات وأوهام كونيّة قادرة على

تفسير الوجود والعالم، مثل مفاهيم التنوير والماركسية والقومية، والتحليل النفسي، إلخ. وهو يفضّل عليها "السرديّات الصغيرة" الخاصة بالأفراد والجماعات الصغيرة والمهمّشين. من أهم كتبه التي تشرح أفكاره الفلسفية: **الشرط ما بعد الحداثيّ: تقرير عن المعرفة** The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (1979).

جان سيبيليوس Jean Sibelius (1865 – 1957): مؤلف موسيقي فنلندي ينتمي إلى المرحلة الرومانسية المتأخرة في التأليف الموسيقي.

جدل هكسلي وويلبرفورس Huxley-Wilberforce debate: جدل اندلع في متحف جامعة أوكسفورد في 30 حزيران (يونيو) عام 1860، بعد سبعة أشهر من صدور كتاب أصل الأنواع لتشارلز داروين. وقد شارك فيه كلٌ من العالم البريطاني توماس هكسلي والأسقف صمويل ويلبرفورس حيث سأل الأخير الأول فيما إذا كان تطوره من قرد إلى إنسان قد حصل عن طريق جده أو جدته. وقد أجاب هكسلي بأنه لا يخجل أن يكون قد تطور من عائلة من القردة، ولكنه يخجل أن تكون له صلة بشخص يستخدم كل مواهبه لإخفاء الحقيقة.

جماعة بلومزبري Bloomsbury Group: جماعة ثقافية بريطانية ضمت عددا من الأدباء والمثقفين والفلاسفة والفنانين الإنجليز. من أشهر المنتمين إليها: الروائية فرجينيا وولف، وعالم الاقتصاد جون مينارد كينز، والروائي إي. إم. فورستر. عمل أعضاء الجماعة أو درسوا خلال النصف الأول من القرن العشرين في أمكنة قريبة من بلومزبري (لندن) التي تسمّت الجماعة باسمها. وقد جمع الأعضاءَ إلى بعضهم البعض إحساسُهم بأهمية الفنون، كما أثّرت أفكارهم في حقول الفنون والنقد وعلم الجمال والاقتصاد.

جود الغامض Jude the Obscure: الرواية الأخيرة التي كتبها الروائي والشاعر البريطاني توماس هاردي. ظهرت على هيئة كتاب لأول مرة عام 1895. وهي تدور حول موضوعات الطبقة والتعليم والدين والزواج. وقد عُدّت في حينه مخالِفةً للأعراف السائدة في المجتمع ما دعا أحد الأساقفة البريطانيين إلى إحراقها.

جوناثان كَلَر Jonathan Culler (1944–): أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة

كورنيل الأمريكية، وأحد أعلام النقد البنيوي في العالم الأنجلو - ساكسوني. من أهم كتبه: الشعريّات البنيويّة The Structuralist Poetics (1975)، وعن التفكيك: النظرية والنقد بعد البنيوية On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (1982)، والنظرية الأدبية: مقدمة قصيرة جدا Literary Theory: A Very Short Introduction (1997).

جون غروس John Gross (1935-): ناقد وأكاديمي وكاتب بريطاني. عمل محررا في ملحق التايمز الأدبي (1974 - 1981)، وناقدا ومحررا في ملحق الكتب في صحيفة النيويورك تايمز الأمريكية (1983 - 1989)، وناقدا للمسرح في صحيفة الصنداي تلغراف البريطانية (1989 - 2005)، كما عمل مع مجلات بريطانية وأمريكية بارزة أخرى. من بين كتبه: جيمس جويس (1970)، إضافة إلى عدد كبير من كتب مختارات الأدب الإنجليزي التي حررها.

جون كرو رانسوم John Crowe Ransom (1888 - 1974): شاعر وناقد وأكاديمي أمريكي. يعدّ أبا للنقد الجديد New Criticism في أمريكا. عمل أستاذا في كلية كينيون Kenyon College (أوهايو)، وقد أسس مجلة كينيون ريفيو Kenyon Review.

جورج شتاينر George Steiner (1929-): فيلسوف وناقد أدبي وروائي ومترجم أمريكي الجنسية من مواليد فرنسا. وقد اهتم بدراسة العلاقة بين اللغة والأدب والمجتمع. من أهم أعماله: موت التراجيديا The Death of Tragedy (1961)، وما بعد بابل After Babel (1975).

جيمس وود James Wood (1965 -): ناقد أدبي وروائي وكاتب مقالة بريطاني، من مواليد مدينة دَرَم Durham في إنجلترا. يعمل الآن أستاذا للنقد الأدبي التطبيقي في جامعة هارفارد الأمريكية، كما أنه عضوٌ في هيئة تحرير مجلة نيويوركر وناقدُ الكتب فيها. يعدّ منذ العقد الماضي من بين الأصوات النقدية المؤثرة في أمريكا بسبب تفضيله النقدَ الجماليّ على الاتجاهات السياسية والاجتماعية التي ينادي بها النقد الثقافي في الجامعات الأمريكية والغربية.

من أبرز كتبه: كيف تعمل الرواية How Fiction Works (2008).

جي. ويلسون نايت G .Wilson Knight (1897– 1985): ناقد وأستاذ جامعي إنجليزي اشتهر بتأويله الأسطوري للأدب. من أهم مؤلفاته كتابه الذي يضم مقالاته عن الدراما الشكسبيرية عجلة النار The Wheel of Fire.

دبليو. إتش. أودن W. H. Auden (1907– 1973): شاعر إنجليزي أمريكي، ولد في إنجلترا ثم انتقل إلى الولايات المتحدة. يعدّ واحدا من أهم الشعراء المعاصرين في القرن العشرين. يركز في شعره على ثيمات الحب والمواطنة والدين والسلوك الأخلاقي للإنسان وعلاقة الشخصي بغير الشخصي.

ديفيد هيوم David Hume (1711 – 1776): فيلسوف أسكتلندي كتب في السياسة وعلم الأخلاق والاقتصاد، وطوّر "العلم التجريبي للطبيعة الإنسانية" وذلك في أطروحته المسماة "أطروحة حول الطبيعة الإنسانية" التي أكملها عام 1737 و لم يكن قد تجاوز سن السادسة والعشرين بعد أن عمل عليها عشر سنوات متواصلة.

ريتشارد رورتي Richard Rorty (1931 – 2007): فيلسوف أمريكي من مواليد نيويورك. يتركّز اهتمامه في البحث في مجال الميتا ـ فلسفة. طوّر في عمله نقدا متكاملا للفلسفة التحليلية. يرى رورتي في كتابه الأساسي الفلسفة ومرآة الطبيعة (1979) أن "الفلسفة التقليدية ما هي إلا محاولةٌ يائسة للفرار من التاريخ". من أعمال رورتي الأخرى النتائج المترتبة على الفلسفة الذرائعية (1982).

ريتشارد هوغارت Richard Hoggart (1918–): أكاديمي بريطاني، يعدّ من أوائل من أسسوا للدراسات الثقافية في بريطانيا. من أهم أعماله استعمالات الكتابة: مظاهر حياة الطبقة العاملة The Uses of Literacy (1957).

ريموند وليامز Raymond Williams (1921– 1988): روائي وناقد بريطاني. يُعدّ واحدا من أهم النقاد الماركسيين في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين. أعاد النظر في بعض مقولات جورج لوكاتش حول مفهوم الحداثة. عمل أستاذا لمادة الدراما في جامعة كمبريدج من عام 1974 إلى عام 1983. من كتبه الأساسية: الثقافة والمجتمع 1780 – 1850؛ Culture and Society 1780 – 1850 (1958)، والثورة

الطويلة The Long Revolution (1961)، والدراما من إبسن إلى بريخت Drama from Ibsen to Brecht (1968)، والريف والمدينة The Country and the City (1973)، والكلمات المفاتيح Keywords (1976)، والماركسية والأدب Marxism and Literature (1977)، ونحو عام 2000؛ Towards 2000 (1983).

زادي سميث Zadie Smith (1975-): روائية وقاصّة وكاتبة مقالة بريطانية. من الكتّاب المداومين في ملحق نيويورك لمراجعات الكتب The New York Review of Books. من رواياتها: أسنان بيضاء White Teeth (2000)، وعن الجمال On Beauty (2005).

ستُوارت هول Stuart Hall (1932-): ناقد ثقافي وعالم اجتماع. من مواليد جامايكا، وقد استقر في بريطانيا منذ عام 1951. أسس مع ريموند وليامز وريتشارد هوغارت مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنغهام، كما عمل مديرا له 1968- 1979، حيث وسّع منظور الدراسات الثقافية البريطانية لتشمل العرق والجندر، كما لقّح تلك الدراسات بالأفكار المجتلبة من النظريّة الأدبية الفرنسية. من بين أهم كتبه: الطريق الصعب إلى التجدد: الثاتشرية وأزمة اليسار The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left (1988).

سماش هِتس Smash Hits: مجلة بريطانية نصف شهرية متخصصة في الموسيقى الشعبية موجهة للمراهقين والشباب الصغار، ظهر عددها الأول عام 1978، وتوقفت عن الصدور عام 2006.

سوزان سونتاغ Susan Sontag (1933- 2004): ناقدة وروائية وكاتبة مقالة وسينمائية أمريكية. يُنظر إليها بوصفها شخصيةً إشكالية في علاقتها بالطليعة الأدبية الغربية في ستينيات القرن العشرين. استهلّت منجزها الإبداعي والنقدي بالهجوم على التيارات النقدية الحداثيّة التي تتميز بالصرامة المنهجية مفضلةً نوعا من الممارسة النقدية يحتفل بـ"السطح الحسيّ" للنص، معلنةً في مقالتها الشهيرة "ضد التأويل" Against Interpretation (1966) أن ما نحتاجه بالفعل ليس "علما للتأويل" بل "قراءة إيروسية للفن". كتبت في تلك المقالة، التي وضعتها في قلب الجدل النقدي في فترة حاسمة من الصراع بين تيار النقد الأمريكي الجديد ودخول البنيوية إلى الجامعات الأمريكية، أن

المدرستين الفرويدية والماركسية تعملان على "تجويف النص وتدميره من الداخل؛ إنهما تحفران خلف النص في محاولة للعثور على نصٍ متوارٍ تعتقدان أنه النصُّ الحقيقي."

نشرت سونتاغ ستة كتب من المقالات التي جعلتها واحدةً من أهم المعلقين على الحياة الثقافية الغربية في الصحافة الأمريكية. من بين تلك الكتب التي جمعت فيها مقالاتها، إضافة إلى كتابها الشهير ضد التأويل: أساليب الإرادة الجذرية (1969)، عن التصوير (1977)، المرض بوصفه مجازا (1978)، تحت شارة برج زحل (1980)، الإيدز ومجازاته (1989)، عن ألم الآخرين (2003).

شارع غْرَب Grub Street: مجلة بريطانية ساخرة صدرت في شارع غْرَب في لندن 1730- 1738، وكانت متخصصة في التهكم على الصحافة الشعبية.

فالتر بنيامين Walter Benjamin (1892- 1940): فيلسوف وعالم جمال وناقد ألماني، ولد في برلين وكانٍ صديقا لبرتولت بريخت، وثيودور أدورنو الذي تأثر كثيرا بكتابة صديقه بنيامين. شكّل مع أدورنو وآخرين ما يسمى الآن في الفلسفة وعلم الجمال مدرسة فرانكفورت. يتمحور عمل بنيامين الفكري حول ما يسميه "النقد التحريري أو الإعتاقي". ويتمثل هذا النوع من النقد في رأب الصدع الذي ظهر في العصر الحديث بين النقد الذي يتخذ هدفا له البحثَ عن مضمون حقيقة العمل الفني والتعليق الذي يهدف إلى إلقاء الضوء على مادة العمل الفني.

من كتب بنيامين الأساسية التي تظهر فيها هذه الافكار: أصل الدراما التراجيدية الألمانية (1928)، وأطروحات حول فلسفة التاريخ، وعمله غير المكتمل "باريس ـ عاصمة القرن التاسع عشر".

ف ·ر · ليفيس F. R. Leavis (1895 - 1978): ناقد أدبي إنجليزي درّس في جامعة كمبريدج ودعا إلى التركيز على قراءة النصوص قراءة متفحصة والتحري بدقة في النص قبل إصدار حكم قيمة عليه. من أهم أعماله النقدية التقليد العظيم The Great Tradition الذي درس فيه روائيين وأعمالا مختارة من الرواية الإنجليزية (جين أوستن، جورج إليوت، هنري جيمس، جوزيف كونراد، ودي. إتش. لورنس، كما تناول عملا واحدا لتشارلز ديكنز "الأزمنة الصعبة") مهملا بذلك عددا كبيرا من الروائيين المشهورين في الأدب الإنجليزي.

فالنتاين كَننغهام Valentine Cunningham: أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة أوكسفورد. من أهم أعماله: القراءة في أعقاب النظرية (Reading After Theory) (2002).

كليانث بروكس Cleanth Brooks (1906- 1994): ناقد أمريكي من أبرز ممثلي تيار النقد الجديد New criticism. من أهم أعماله: الجرّة حسنة الصنع: دراسات في بنية الشعر The Well-Wrought Urn: studies in the Structure of Poetry (1947). ركّز في نقده على أهمية دراسة الغموض والمفارقة الضدية Paradox كأساس لفهم الشعر.

كليمنت غرينبيرغ Clement Greenberg (1909 – 1994): ناقد فني وكاتب مقالة أمريكي. من المتحمسين للحركة التعبيرية التجريدية في الفن التشكيلي الأمريكي، ومن أوائل من اهتموا بعمل الفنان التشكيلي جاكسون بولوك.

كينث تاينان Kenneth Tynan (1927- 1980): كاتب وصحفي وناقد مسرحي إنجليزي، عمل في صحيفة الأوبزيرفر البريطانية. امتدح مسرحية جون أوزبورن الشهيرة أنظر وراءك في غضب (1956)، وكان من مناصري الموجة الجديدة في المسرح البريطاني في زمنه.

ليونيل تريلينغ Lionel Trilling (1905- 1975): ناقد أدبي أمريكي درّس في جامعة كولومبيا معظم حياته العملية. من كتبه الأساسية ماثيو أرنولد (1939) وإي. إم. فورستر (1943). له أيضاً: الخيال المتحرر (1950) واجتماع الآبقين (1956).

ماثيو أرنولد Matthew Arnold (1822- 1888): شاعر وناقد إنجليزي عمل تربويا ومفتّشا على المدارس البريطانية، كما عمل أستاذا للشعر في جامعة أوكسفورد. وجّه أرنولد في عمله النقدي قرّاء الإنجليزية في عصره، وظل ذلك الناقد الذي يثير الكثير من الجدل في العصور التالية. من أهم أعماله: مقالات في النقد Essays in Criticism (1865)، والثقافة والفوضى Culture and Anarchy (1869).

نورثروب فراي Northrop Frye (1912 – 1991): ناقد كندي عمل معظم

حياته أستاذا في جامعة تورونتو. من بين كتبه الأساسية: التناسق المخيف: دراسة لوليم بليك Fearful Symmetry: A Study of william Blake (1947) الذي يشدد فيه فراي على مركزية عمل بليك في التراث الشعري الإنجليزي، وكذلك على مركزية النبوءات Prophecies في تراث بليك الشعري. أما عمله الذي جلب له الشهرة وجعله واحدا من أهم نقاد القرن العشرين فهو تشريح النقد Anatomy of Criticism (1957) الذي هو دراسةٌ مخصصة للأسطورة والطقس في الأدب. يرى فراي أن دور النقد الفعلي لا يكمن في إصدار أحكام القيمة بل في وصف الكون الأدبي وتشكيله الداخلي بطريقة منظمة.

هارولد بلوم Harold Bloom (1930 –): ناقد أمريكي يعدّ من أعلام مدرسة التفكيك رغم أنه يسخر من إطلاق هذا الوصف عليه. عمل أستاذا في جامعة ييل قبل أن ينسحبَ من الوسط الأكاديمي، إثر نزاع مُدوٍّ مع المؤسسة الجامعية، ويتفرغَ للتأليف والبحث وإعداد أضخم موسوعة عن النقد ظهرت حتى الآن. من أشهر كتبه قلق التأثر (1973) وخريطة للقراءة الخاطئة (1975) والشعر والكبت (1976)، كما أنه حرر كتابا مرجعيا عن التفكيكية التفكيك والنقد (1979).

وليّم إمبسون William Empson (1906– 1984): ناقد أدبي وشاعر إنجليزي. مارس تأثيرا كبيرا على النقد البريطاني والأمريكي الجديد بسبب مهارته في تطبيق تقنية النقد الدقيق المتفحص على الأعمال الأدبية. من أهم أعماله: سبعة أنماط من الغموض Seven Types of Ambiguities (1930).

وليم هازلت William Hazlitt (1778 – 1830): ناقد وكاتب مقالة وصحفي وفيلسوف ورسام إنجليزي ذو أصول إيرلندية. يعدّ من أهم نقاد القرن التاسع عشر في بريطانيا، وكذلك من أبرز كتّاب المقالة الأدبية والسياسية والاجتماعية. ركّز كثيرا حول مفهوم "الإنسان كحيوان اجتماعي وسياسي"، وكذلك على الجوانب السيكولوجية التي جعلته يشدد على أهمية الانطباع الشخصي في العمل النقدي.

وليم كيرتز ويمزات W. K. Wimsatt (1907 – 1975): ناقد وأستاذ جامعي أمريكي، يعدّ من أعلام مدرسة النقد الجديد. من بين أعماله النقدية الأساسية كتاب الأيقونة

اللفظية: دراسات في معنى الشعر The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry (1954)، ومقالته الشهيرة بالاشتراك مع مونرو بيردسلي "المغالطة القصديّة" intentional fallacy.

مسرد المصطلحات

الغياب	Absence
الجماليّ	Aesthetic
المغالطة الوجدانية	Affective fallacy
لا تاريخي	Ahistorical
الغموض	Ambiguity
الازدواجيّة والتناقض	Ambivalence
معاد للمؤسسيّة	Anti-foundationalist
الأنماط البدئيّة	Archetypes
الفن للفن: حركة فنية وأدبية تنظر إلى الفن بوصفه غاية في حد ذاته	Art for Art's Sake
نخبويّة فنية	Artistic elitism
الارتباطات الدلالية للكلمات	Associations
الولع بالآداب الرفيعة	Belle-lettrism
الثُنائيات المتقابلة في علم اللغة	Binaries
أسلوب فنيّ وجماليّ يَعُدّ العملَ أو التعبيرَ الفني أو الأدبي جذّابا لتضمنه عناصر السخف والتفاهة والمبالغة الزائدة. وقد ظهر التعبير عام 1909 ليعني في حينه: التباهي والتفاخر والمبالغة والأسلوب المسرحي في الأداء. لكنه استخدم في سبعينيات القرن العشرين ليدّل على: التفاهة، والتصنّع والتَعمُّل في الكتابة والأداء الفني، والمبالغة الشديدة، لكي يستطيع إرضاء بعض الأذواق المعقدة. يقترب التعبير في دلالاته ومعانيه من أسلوب الكيتش Kitsch	Camp

Canon	النصوص المعيارية الأساسية أو النصوص الموثوقة المُسلَّم بعظمتها في ثقافة معينة، أو القانون الضابط للأعمال الأدبية العظيمة
Canon formation	تشكيل النصوص المعياريّة
Canonicity	معياريّة النصوص: الفكرة التي تقول بضرورة وجود نصوص معياريّة أساسية
Carnivalesque	الاحتفاليّ، الكرنفالي
Catharsis	التطهير بالمعنى الأرسطيّ؛ حيث تعمل الآداب والفنون، وخصوصا التراجيديا، على تطهير الإنسان من الأثر المدمر لعاطفتي الشفقة والخوف
Close reading	القراءة الدقيقة المتفحصة
Code systems	أنظمة رمزية
Constitutive power of language	القوة التشريعيّة للغة
Constructed	مصنوع، مُصطَنَع، مُشكَّل وغير طبيعي. أي إنه موجه نحو غايات معيّنة، سياسية أو أيديولوجية... إلخ
Construction	الإنشاء والبناء
Contingency of Value	احتماليّة القيمة، كونها طارئة وغير ثابتة
Culturally contingent	مشروط ثقافيا وذو طبيعة مؤقتة
Cyborg theory	نظرية الإنسان الآلي
Dactyl	الدَكْتيل: تفعيلة شعرية يونانية قديمة تتألف من مقطع طويل يليه مقطعان قصيران، تستخدم بصورة نادرة في الشعر الإنجليزي
Deferred Systems	أنظمة الإرجاء والاختلاف
Democratization	دَمْقرَطَة
Diachronic	البنية التعاقبيّة للغة

النزعة التعليميّة	Didacticism
خطابيّ (نسبة إلى الخطاب Discourse)	Discursive
الممارسات الخطابيّة	Discursive practices
الحياد والنزاهة وعدم التحيّز	Disinterestedness
قصيدة قصيرة تتضمّن حكمة	Epigram
جوهرانيّ، ذو طبيعة جوهرية	Essentialist
دراسات العِرْق: نوع من الدراسات البينيّة العابرة للتخصصات تركز على أهمية العلاقات الإثنيّة في مقابل علمي الأنثروبولوجيا والإثنولوجيا (علم الأعراق) اللذين تتهمهما هذه الدراسات بالتحيز والمركزية الأوروبية. وتهتم هذه الدراسات بميراث الأعراق الملوّنة وتاريخها وآدابها وفنونها،... إلخ	Ethnic studies
تقويم، إصدار حكم قيمة	Evaluation
النقد المعياري أو التقويمي	Evaluative criticism
التفسير والتأويل	Exegesis
الصيغة الأدبية أو الفنية السائدة التي تجري وفق تخطيط متعارف عليه	Formula, Formulaic
الأفلام السينمائية التجارية التي يمكن توقع خط سير أحداثها	Formulaic movies
الثقافة المثليّة، ثقافة المثليّين جنسيًا	Gay culture
الجنْدَر: الهويّة الجنسيّة	Gender
النقد الجينيّ: المقاربة التي تسعى إلى تتبّع مصادر النص أو العمل الأدبي أو الفني في نصوص وأعمال ومواد أخرى في محاولة للكشف عن خريطته الجينيّة	Genetic criticism
النوع، النوع الأدبي	Genre

الفتاة الجميلة في الحقل: شكل من أشكال الدراما الواقعية الاشتراكية التي سعت إلى تصوير المجتمع الاشتراكي الجديد الذي تتواعد فيه الفتاة مع المحراث الآلي بدلا من التواعد مع حبيبها	Girl-meets-tractor
وحدة كليّة متناغمة	Harmonious whole
الهيمنة	Hegemony
علم التأويل، التأويلية	Hermeneutics
الثقافة الرفيعة المتحذلقة	High brow culture
الثقافة الرفيعة	High Culture
مؤرخَنَة، تاريخيّة الطابع	Historicized
كليّ	Holistic
إنسانويّ	Humanist
تحطيم الرموز والأيقونات	Iconoclasm
اللافرديّة، اللاشخصيّة	Impersonality
فن التجهيز في الفراغ	Installation art
قَصْدُ المؤلف	Intention of the author
المغالطة القصديّة	Intentional fallacy
الدراسات البينيّة	Interdisciplinarity
دراسة بينيّة، متعدد الاختصاصات: ما يُنسب إلى الدراسات البينيّة، أي الدراسات التي تعتمد تداخل التخصصات	Interdisciplinary
مفارقة ساخرة	Irony
الدراما اليعقوبيّة: يقصد بها المسرح الذي ازدهر في عصر الملك جيمس الأول من 1603 – 1635 في إنجلترا. وجيمس هو الاسم الإنجليزي ليعقوب العبري، ومن هنا إطلاق صفة اليعقوبية على عصره.	Jacobean drama

Leavisites	أتباع ليفيس: النقاد والباحثون الذين تمثّلوا طريقة الناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيس ونسجوا على منواله.
Leftish	النزعة المتياسِرة، النزعة اليساريّة
Liberalism	نزعة التحرر
Literary value	القيمة الأدبية
Low culture	الثقافة الشعبية، الثقافة غير الرفيعة، الثقافة الوضيعة
Make it new	جدّدوا، أو عليكم بالتجديد: شعار أطلقه الشاعر الأمريكي الحداثيّ إزرا باوند
Masterpiece	العمل الفني رفيع المستوى
Mechanization	المَكْنَنَة
Mediation	توسُّط
Meta-criticism	نقد النقد
Meta-language	لغة شارحة، لغة على لغة
Mimicry	التقليد والتمويه في الوقت نفسه
Minor Film-makers	صُنّاع الأفلام صغار السن
Multidisciplinary	متعدد التخصصات، الدراسات البينيّة
Mythic criticism	النقد الأسطوري
Narratology	علم السرد
Negative capability	الكفاءة السلبية: وهي كما يُعرفّها الشاعر الرومانسي الإنجليزي جون كيتس، القدرة الشعرية على الاستسلام كليّا والدخول في الأعماق العاطفية والثقافية للصورة الأدبية
New historicism	ألتاريخانيّة الجديدة
Non-instrumental	غير استعمالي، لا يهدف إلى النفع والاستخدام في الحياة العاديّة واليوميّة، كما في حالة الآداب والفنون من وجهة نظر تيارات معيّنة في علم الجمال

المُعادل الموضوعي: مصطلح استخدمه الشاعر والناقد الأمريكي البريطاني تي. إس. إليوت في مقالة له عن مسرحية شكسبير "هاملت" (1919) قائلا إن "الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي"	Objective correlative
المُتَضادات في علم اللغة	Oppositions
الكليّة العضويّة، الكمال العضويّ	Organic integrity
الكليّات العضويّة	Organic wholes
حكاية رمزية ذات مضمون أخلاقي	Parable
مفارقة ضديّة	Paradox
محاكاة ساخرة	Parody
المُغالَطَة العاطفيّة	Pathetic fallacy
الأبويّة، الفكر الأبويّ، البطرَكيّة	Patriarchy
الشعر الأدائيّ	Performance poetry
مُنجَز، مؤدّى	Performed
المنظور، زاوية النظر	Perspective
فقه اللغة: وهو العلم الذي يُعنى بدراسة التطور التاريخي للغة	Philology
دراسات ما بعد الاستعمار أو خطاب ما بعد الاستعمار أو ما بعد الكولونيالية: اتجاه في الدراسات النقدية والنظرية يهتم بتفحص وتحليل ميراث الاستعمار والإمبريالية في البلدان المستعمرة وكذلك المستعمرات، عبر اللجوء إلى مصادر متنوعة، سواءٌ تلك التي تخص المستعمِر أو أبناء المستعمرات	Post-colonialism, Post-colonial theory

Potboiler	الروايات عديمة القيمة، الروايات التجارية التي تُقرأ للتسلية السريعة ولا تنطوي على قيمة أدبية
Practical criticism	النقد العمليّ أو التطبيقي، ومن أعلامه الأساسيين الناقد الإنجليزي آي. إي. ريتشاردس
Presence	الحضور
Public critics	نقاد الجمهور، أو النقاد العموميّون الذين يتوجهون بنقدهم إلى جمهرة القراء لا إلى المتخصصين منهم
Purposelessness	اللاغرضيّة، اللاغائيّة: أي عدم وجود غرض أو غاية يهدف إليها الشيء كما في حالة الفن والأدب في بعض تيارات علم الجمال
Queer	الهويّة الجنسيّة غير المحددة
Queer theory	نظرية تحرير الجنس
Reading groups	المجموعات القرائية، مجموعات القراءة
Relativism	نِسْبويّة
Representation	تمثيل
Response-based value judgment	حكم القيمة المبنيّ على الذائقة والاستجابة الخاصة بالفرد
Ritualistic cycles	الدوراتّ الطقسيّة، أي تلك المتصلة بدورة الفصول (الربيع، والصيف، والخريف، والشتاء) التي تتوافق في نقد الناقد الأسطوري نورثروب فراي مع الأنواع: الكوميديّ، والرومانسيّ، والتراجيديّ، والمفارقة الساخرة.
Romance	القصص الغرامية الفروسية
Satire	هجائية ساخرة
Sexuality	الجنسانيّة
Sign systems	الأنظمة العلاماتية

Signification	دلالة، معنى
Slice-of-life realism	نمط الكتابة الواقعية التي تصور شريحة محددة من الحياة كما هو شأن الأدب في العصرين الفيكتوري والإدواردي في بريطانيا
Socialist realism	الواقعية الاشتراكية
Spectatorial	مشهديّ
Subjectivism	ذاتانيّة: المذهب الفلسفي والأخلاقي والجمالي الذي يَعُدّ الذات مصدرا للأحكام جميعا
Subjectivity	الذاتيّة، الذات
Sublime	السامي والرفيع
Synchronic	البنية التزامنيّة للغة خصوصا من منظور عالم اللغة السويسري فرديناn دو سوسير وتلامذته
Transnationality	الهوية العابرة للقوميات
Universal	كونيّ، إنساني، شامل
Value	قيمة
Value judgment	حكم القيمة
Value of value	قيمة القيمة
Valuelessness	اللاقيميّة: ألا يهدف الشيء أن تكون له قيمة أو نفع، فالفن في نظر علماء جمال مثل كانط لا يهدف أن تكون له أي قيمة
Vitalism	المذهب الحيويّ

المؤلف في سطور:

رونان ماكدونالد Ronan McDonald

أكاديمي بريطاني تخرّج في جامعة ريدنغ Reading، وهو يعمل الآن أستاذا في جامعة نيو ساوث ويلز بسيدني في أستراليا، ومديرا المركز الدراسات الإيرلندية في الجامعة نفسها. من كتبه: التراجيديا والأدب الإيرلندي: سينغ، أوكيسي، بيكيت Tragedy and Irish Literature: Synge, O'Casey, Beckett (لندن، 2002)، وموت الناقد The Death of the Critic (لندن، 2007).

المترجم في سطور:

فخري صالح

كاتب وناقد أردني من أصل فلسطيني. تخرّج في الجامعة الأردنية وهو يحمل درجة البكالوريوس في الأدب الإنجليزي والفلسفة، ودرجة الماجستير في الأدب الإنجليزي عن أطروحته حول الروائي والكاتب البريطاني ذي الأصل الكاريبي في. إس. نايبول:
V. S. Naipaul and his Views of Islam in his Travel Books

من ترجماته: النقد والأيديولوجية لتيري إيجلتون، والمبدأ الحواري: ميخائيل باختين لتزفيتان تودوروف، والاستشراق لضياء الدين ساردار.

ومن مؤلفاته: دفاعا عن إدوارد سعيد (2000)، قبل نجيب محفوظ وبعده (2010)، أصوات من ثقافة العالم (2012)، كتاب الثورات العربية: المثقفون والسلطة والشعوب (2013).

التصحيح اللغوي: محمد المصري
الإشراف الفني: محسن مصطفى

موت الناقد

يسعى هذا الكتاب إلى القول إن دور النقد الأكاديمي القائم على حكم القيمة قد تراجع دوره وتضاءل تأثيره وضعفت صلته بجمهرة القراء في ظل مدّ النقد الثقافي الذي يتصدّر المشهد النقدي في المؤسسة الأكاديمية البريطانية وكذلك الأمريكية. ويبني الأكاديمي البريطاني رونان ماكدونالد على هذا التصور إعلانه المدوّي عن "موت الناقد" والعمل الجاري على حفل تأبينه، في إشارة رمزية دالّة على فقدان الناقد الأكاديمي، وكذلك الصحفي، مكانتهما ودورهما في الثقافة الأنجلوساكسونية خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة؛ وبالتحديد بعد الثورة الطلابية في أوروبا عام 1968 وصعود التيارات المعادية للسلطة، والكارهة لها، في المجتمع الشاب الداعي إلى التحرر من جميع أشكال السلطة، بما فيها سلطة الناقد الأكاديمي.

لقد حدث تحول جذري في دراسة الآداب والفنون بحيث حلّ القارئ غير المتخصص محلّ القارئ المتخصص الذي يعمل في المؤسسة الأكاديمية، أو حتى في الصحافة السيّارة التي أتاحت في عقود سابقة تأثيراً واسعاً للنقاد الذين ينشرون مقالاتهم وتعليقاتهم في المجلات المتخصصة بمراجعات الكتب وكذلك في الملاحق التي تصدرها الصحف الغربيّة الكبرى يوم الأحد. كما شحب دور الناقد وتضاءل حضوره أيضا بسبب ابتعاده عن كتابة ما نسميه في الحقل النقدي العربي "النقد التنويري"، وانسحابه إلى صومعته الأكاديمية مكتفيا بكتابة دراسات وبحوث لا يفهمها سوى النخبة المتخصصة العارفة باللغة الاصطلاحية والمفاهيم والمنهجيات التي توجه هذا النوع من الكتابات النقدية التي لا تلقي بالا لما تهتم به الجمهرة الواسعة من القراء من تعريف بالأعمال الأدبية والفنية وتقديم إضاءات حولها وربطها بسياقات إنتاجها، والتعرف على مواضع تميزها ومقدار إضافتها إلى النوع الأدبي.

من مقدمة المترجم

غلاف: صابرين مهران


9 789774 902697



